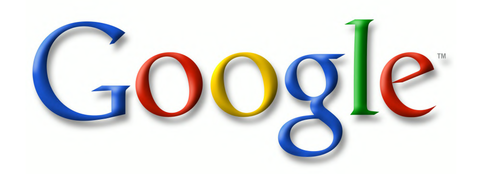
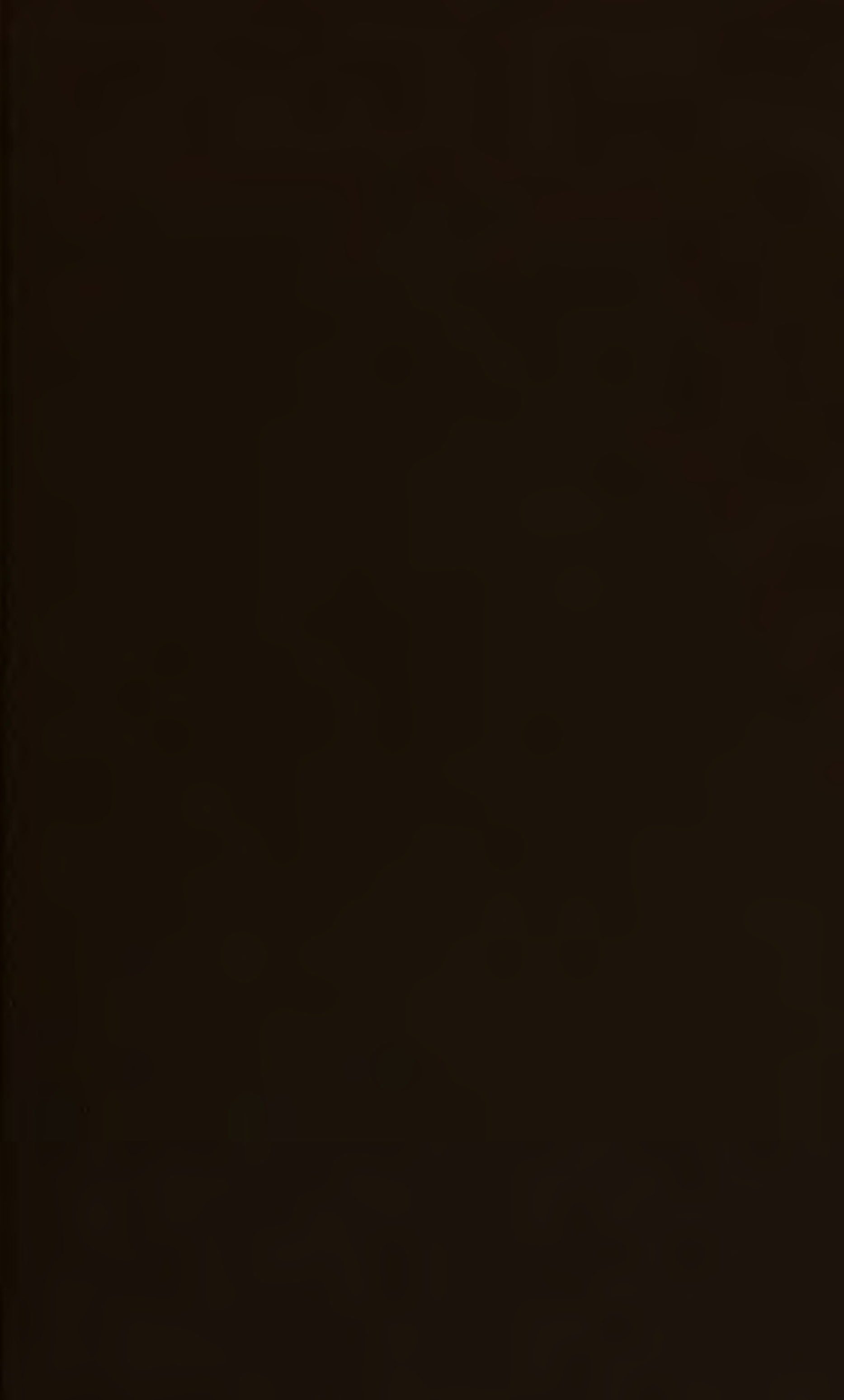






Studien

über das

englische Theater

von

Moriz Rapp.

Erste und zweite Abtheilung.

Tübingen, 1862.
Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung.
— Laupp & Siebeck. —

Druck von H. Laupp.

Vorwort.

Für den künftigen Geschichtschreiber des englischen Theaters, welcher nach meiner Ueberzeugung in den nächsten hundert Jahren und zwar in Deutschland auftreten muß, ist es vorzugsweise, daß ich dieses Büchlein publiciere. Wenn diese Geschichte erscheint, so mögen meine Blätter ad acta gelegt werden; so lange sie aber noch nicht erschienen ist, können sie villeicht manchem von Nutzen sein, der sich auf dem unermeßlichen Gebiet der englischen Schauspielliteratur einigermaßen orientieren will.

Ich calculiere nämlich so: daß die Theorie überhaupt in unsrem Jahrhundert unsrer deutschen Nazionalität zugewiesen sei, und daß in der Theorie die Geschichte der Kunst eine hervorragende Stelle einnehmen muß, das mögen wohl in diesem Augenblick wenige leugnen. Daß ferner durch den ganzen Verlauf der Weltgeschichte sich kaum ein Kunstzweig findet, der in intensiver Bedeutung sich mit dem Institut des englischen Schauspiels messen kann, diese Wahrheit wagen jezt auch wenige mehr zu bestreiten und darum wiederhole ich meinen Satz, ein Geschichtschreiber der englischen Bühne muß in der näheren Zukunft in Deutschland auftreten.

Ich habe von Jugend auf die hohe Bedeutung dieser Kunsterscheinung erkannt und ihr meine besten Kräfte zugewendet, aber ich war nicht in der Lage, sie zu einem ausschließlichen Studium zu machen. Wenn ich die Kühnheit habe, mich mit meinen critischen Vorgängern Lessing und Schlegel zu vergleichen, so ist mir allerdings mehr Material zugegangen als zu ihrer Zeit leicht

zu finden war. Allein ich hatte nicht die Gelegenheit, diese Literatur in chronologischer Folge zu studieren. Um ein solches zu können, müßte einem eine Bibliothek zu Gebote stehen, wie sie jedenfalls in England, oder in Deutschland villeicht in Göttingen zu finden wäre, das ja von Anfang mit der englischen Dynastie in Verbindung stand und ihre dramatischen Schätze gewiß nicht übersehen hat. Wie es mir vergönnt war, konnt' ich diese Werke nur in historisch gemischter Ordnung studieren, und daraus entsprangen die abrupten Critiken, welche früher in der Zeitschrift von Herrig unter dem Titel dieses Buches erschienen sind. Die zweite Abtheilung ist neuerdings hinzugekommen. Was Shakspeare betrifft, so hab' ich über zwanzig Stücke des Dichters meine Meinung in den meiner Uebersetzung beigegebenen Einleitungen ausgesprochen und da diese Uebersetzung (Shakspeare's Schauspiele von Keller und Rapp. Stuttgart in der Metzler'schen Buchhandlung) eine ziemliche Verbreitung gefunden hat, so darf ich meine Leser für diese Stücke wohl an die genannte Publicazion verweisen, da ein Wiederabdruck jener Critiken gegenwärtiges Büchlein ohne Noth vergrößern würde.

An eine Erschöpfung des Gegenstands ist natürlich nicht entfernt zu denken. Sollte mir später weiteres Material zugehen und mir die Kraft bleiben, es zu benützen, so denke ich die Resultate in einer dritten Abtheilung dieser critischen Sammlung nachzubringen. Da es mir nicht möglich wäre, das Ganze noch einmal umzuarbeiten, so lass' ich die einzelnen Aufsätze in der Ordnung sich folgen, wie sie entstanden sind. Das Aufschlagen der einzelnen Critiken dagegen wird durch das hier folgende genaue Inhaltsverzeichniß wesentlich erleichtert werden.

April 1862.

Uebersicht.

Dichter.	Stücktitel.	Seite

Erste Abtheilung.

I.

Miracle plays. By William Marriot.
Basel 1838.

II.

Die Dodsley Collection of old plays.
1825—7. 12 Bände.

III.

Die Old English Plays in 6 Bänden.
London 1814—5.

VI.

Ford, Massinger, Pseudoshakspeare.

Ford's Werke von Weber, Edinburg, 1811, 2 Bände.

Zweite Abtheilung.

Altenglisches Theater.

Die Critik der ersten zwanzig Stücke ist in meiner Uebersetzung zu finden.

Studien über das englische Theater.

Erste Abtheilung.

Abgedruckt in Herrig's Archiv für das Studium der neuern Sprachen.
Jahrgänge 1854—56.

Einem Wunsche, das englische Theater im Zusammenhang darzustellen, stellt sich die Schwierigkeit entgegen, daß die einzelnen Quellenschriften und Ausgaben nur einzeln, oft zufällig und für mich zeitenweise zu bekommen sind, so daß nichts übrig bleibt, als die einzelnen Sammlungen so viel möglich chronologisch für sich vorzunehmen und die einzelnen Stücke nach ihrer Folge zu nennen und zu besprechen. Ich beginne daher mit folgender Colleczion, welche die ältesten mir bekannten Stücke enthält.

I.

Miracle Plays or Mysteries. By William Marriot.

Basel 1838. Ein Band.

Das Buch zerfällt in folgende Gruppen nach dem Entstehungsort.

I. Chester Miracle Plays.

Schon im 13. Jahrhundert werden von Chester aus Miracle Plays erwähnt. Die ältesten scheinen aus den mittelalterlichen französischen mystères übersetzt. Die ältesten erhaltenen scheinen aber dem 15. Jahrhundert anzugehören, es waren öffentliche Aufführungen auf dem Lande, welchen der Adel und auch die englischen Könige beiwohnten.

1. The deluge. Die Geschichte Noah's mit der Arche zur Aufführung eingerichtet vollkommen im kindlichen Sinne, die einzelnen Thiere werden aufgezählt u. s. w. Noah im Dialog mit Gott, mit seiner Frau, die bei den Gevatterinnen bleiben und nicht einsteigen will, also mit naiv comischen Elementen. Die Verse sind die französischen Fabliaux-Reime, zum Theil verschränkte.

2. Anticrist. Der Antichrist verführt die Könige der Erde; Enoch und Elias sprechen wider ihn und erwecken Todte im Namen der Dreieinigkeit; da erschlägt Antichrist seine Feinde, wird aber von Michael besiegt und in die Hölle gestürzt.

II. Coventry Miracle Plays.

3. Joseph's Jealousy. Joseph kommt von einer Reise zurück und findet Maria guter Hoffnung; er äußert seine Eifersucht, wird aber dann vom Engel eines Bessern belehrt.

4. The trial of Mary and Joseph. Mehrere Verleumder sprechen über Maria's Schwangerschaft, was zum Theil als zu unanständig nicht abgedruckt ist. Vor dem Bischof und geistlichen Gericht müssen Joseph und Maria zum Beweis ihrer Unschuld einen Trank trinken und um den Altar gehen; der Verleumder wird über demselben Experiment verrückt.

5. The nativity. Schaustellung von Tuchscherern und Schneidern von Coventry. Zuerst Mariä Verkündigung, Joseph's Eifersucht und der Engel; die Hirten im Feld essen und sehen den Stern, Engel singen; Herodes und die drei Könige vor ihm; ein Herold, welcher anglo-normand spricht; der Kindermord in Bethlehem. Die Verse meist lang und irregulär.

III. Townley Miracle Plays.

6. Pharao. Die Geschichte der sieben Plagen und Moses Auszug und Durchgang durch's rothe Meer. Ganz kindlich, der Vers ziemlich im Fabliaux-Metrum, doch verschränkte Reime. Der Dialect ist alterthümlicher oder provincieller als in den vorigen Stücken.

7. Pastores. Eine lange Verhandlung von Landleuten in der Nacht über idyllische Motive, bis zulezt der Engel erscheint und die Hirten das Kind besuchen. Die Spanier haben um diese Zeit ganz ähnliche Gedichte. Merkwürdig ist die lyrisch-anapästische Form der Verse.

8. Crucifixio. Die Passionsgeschichte; Pilatus übergiebt Christus den Henkern, sie führen lange Gespräche während sie das Kreuz aufrichten; nachher spricht Christus, Maria und Johannes am Kreuz u. s. w. Joseph und Nicodemus nehmen den Leichnam herunter, Diß Stück wird den bairischen im Oberammergau sehr ähnlich sein. Die Verse sind vierjambisch mit kürzern dazwischen.

9. Extractio animarum ab inferno. Höllenfahrt Christi; die Teufel müssen die frommen Seelen herausgeben. Der Fabliaux-Vers liegt zu Grund, aber mit verschränkten Reimen.

10. Juditium. Das jüngste Gericht. Der Anfang fehlt. Gespräche der auferweckten Sünder, dann der Teufel, bis Christus die

Sünder und die Frommen scheidet; die ersten werden von den Teufeln abgeführt, die Frommen singen Te deum laudamus. Merkwürdig ist, daß außer den frühern Anapästenversen und dem Fabliaux-Vers auch Stellen im Alexandriner vorkommen.

11. Candlemas day. Lichtmeß-Spiel; soll nach dem Prolog eine Fortsetzung der drei Könige sein. Der Inhalt ist die Flucht nach Aegypten, der bethlehemitische Kindermord und die Darstellung im Tempel mit Simeon und Anna. Der Dichter nennt sich John Parfre; es hat das Datum 1512. Für diese späte Zeit ist die Sprache außerordentlich altväterlich oder provinciell und die Verse so abscheulich, daß schlechterdings kein Metrum herauszuhören ist.

12. Gods Promises von John Bale, geboren in Suffolk; gedruckt 1538. Kindischer Dialog aus dem alten Testament gezogen, ein vollkommenes Mystery. Merkwürdig ist nur, daß die Verse schlechte Alexandriner sind. Dieses lezte Stück unserer Sammlung bildet zugleich den Anfang der ältern Dodsley'schen Colleczion, zu der wir jezt übergehen.

Resultat für diese Sammlung ist: Die Stücke gehören dem 15. Jahrhundert bis auf die lezten aus dem sechzehnten. Wie die altfranzösischen mystères und im Ganzen die deutschen Fastnachtsspiele haben auch diese Miracle Plays noch keinen eigentlichen dramatischen Gehalt; sie sind nur merkwürdig weil sie den Mechanismus eines scenischen Gedichts im Dialog anbahnen und darum die Vorläufer des wirklichen Drama geworden sind. In England ging dieser Sprung vom dialogischen zum dramatischen Gedicht unglaublich rasch von Statten, wie wir im folgenden uns überzeugen werden.

II.

Die Dodsley-Collection of old plays.

Erste Ausgabe von Dodsley 1754, zweite von Reed 1780, dritte 1825 bis 1827 von einem Ungenannten (C.). Zwölf Bände. Die lezte ist hier zu Grund gelegt.

Erster Band.

Ich nummeriere die Stücke durch die ganze Sammlung; die zweite eingeklammerte Nummer enthält die Jahrszahl, in welcher der englische Herausgeber das Stück entstanden glaubt.

1. (1538). God's Promises. Von John Bale. Siehe oben.

2. (1540). The four P's. Gespräch zwischen palmer (Pilger), pardoner (Ablaßkrämer), poticary (Apotheker) und pedlar (Hausierer), gedruckt 1547 (?) und 1569 zu London. Ein wahres Fastnachtsspiel, Streit über die Stände und comische Ueberbietung im Erzählen und Lügen. Der reine Fabliau-Vers. Merkwürdig ist die Exposizion des pedlar, weil sie an Shakspeare's Autolycus erinnert. Vom Drama ist noch nichts da. Der Verfasser soll John Heywood aus London sein, der seit 1530 schrieb.

3. (1560.) Ferrex and Porrex oder Gorboduc, tragedy. Geschrieben von Thomas Norton und Thomas Sackville (Lord Buckhurst, lebte von 1536 bis 1608). Aufgeführt vor der Königin (Elisabeth) by the gentlemen of the inner temple (Rechtsstudenten?) am 18. Januar 1561 zu Whitehall.

Dem Stück liegt eine Kenntniß der griechischen Bühne, namentlich Aeschylus Sieben vor Theben zu Grund. Das geht aus den Chören und Boten, auch aus der Erzählung der Handlung hervor. In der breiten Reflexion ist aber wohl Seneca das nähere Vorbild. Wichtig ist, daß die Scene wechselt, was damals nur die Spanier kannten. Am wichtigsten ist der blank verse, den um diese Zeit Italiener und Spanier doch schon versucht hatten; damit ist der Grundton für die englische Bühne gefunden und geblieben. Das Stück neigt aber sonst entschieden zum rhetorischen Ton des französischen Theaters und hat die drastische Kraft des englischen Drama noch durchaus nicht erfaßt. Wichtig ist endlich das Zurückgehen auf die nazionale Landesgeschichte; der Anfang erinnert wegen der Reichstheilung geradezu an Lear, der Bruderzwist uns an die Braut von Messina; Schiller kannte das Stück wohl nicht.

4. (1562). Damon and Pithias, comedy. Aufgeführt vor der Königin durch die Kinder der Capelle, geschrieben durch Meister Edwards, maister of the children 1571, wieder gedruckt 1582.

Ungeheuer breit, unglaublich diffus, Schiller's Bürgschaft auf fast hundert Seiten. Das Merkwürdigste ist das comische Zwischenspiel, wie der Köhler um sein Geld durch Rasieren geprellt wird. Unbegreiflich sind die langen gereimten Verse, die durchaus kein Metrum einhalten; bald glaubt man, Alexandriner liegen zu Grund,

dann wieder Amphibrachen, aber alles schlägt fehl. Wie konnten diese Kinder memorieren? Gesungen wird auch darin. Der Syracuser Hof und Stadt hat doch villeicht auf Shakspeare's Comedy of errors eine Reminiscenz geworfen.

5. (1560.) New costum, gedruckt 1573, eine Parteischrift für die Reformazion, etwa wie Hans Sachs Nachtigall, aber allegorisch dialogisch. Der Vers abscheulich wie im vorigen Stück. Eine Morality.

Zweiter Band.

6. (1565). Gammer Gordon's needle (Altmutter Gordon's Nadel). Comedy in fünf Acten. Gedruckt 1575 und wieder 1661. Als Verfasser vermuthet William Still, gestorben als Geistlicher 1607. Ein Bagatellenstreit im Ton des gemeinsten Lebens, die Sprache bald an Chaucer bald an Burns erinnernd) formlos wie die vorigen Stücke, doch scheint der Vers der lateinischen Comödie vorzuschweben; das Grundmetrum etwa

⏑ ⏗ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏗ (⏑).

Kleist hat das Stück in seinem Zerbrochenen Krug nachgeahmt.

7. (1582.) Alexander and Campaspe von John Lily geb. um 1553, lebte noch 1597. Gedruckt 1584 zweimal und 1591, aufgeführt vor der Königin by the children of Pauls.

Das erste vollständige Stück von historischem Character mit viel Wahrheit und Witz. Lily muß die Alten studiert haben. Statt der abscheulichen ältern Verse haben wir jezt reine Prosa und reines Englisch. Das Ganze ist ein historischer Mimus. Mir scheint, Shakspeare hat hier den Grundton für seine Prosa und seine Witzreden gefunden. Der Dialog ist meistens höchst präcis. Lily's Manieriertheit ist besonders in seinem Euphues unzweifelhaft, aber sein Gehalt ist unleugbar, besonders hat Shakspeare seine Philosophen wie Timon in diese Form gegossen.

8. (1592.) Tancred and Gismunda, aufgeführt vor Elisabeth im inner temple 1568 (?), gedruckt 1592. Von fünf Rechtsstudenten geschrieben. Daß der blank verse wieder vortritt, ist das einzige Verdienst. Sie wollten eine antike Tragödie, eigentlich aber nach Seneca und den Franzosen; auch Chöre. Der Stoff ist eine thö-

richte Geschichte aus Boccaccio und absolut undramatisch; die Ausführung so schlecht als nur denkbar ist, das Allerungeschickteste.

9. (1590.) Cornelia. Aus dem Französischen des Garnier übersetzt von Thomas Kid. Gedruckt 1594 und 95. Die ersten drei Acte sind fast lauter Monologe und Chor=Declamazionen, der fünfte Erzählung, nur der vierte ist bedeutend, weil Cassius und Brutus, dann Cäsar und Antonius im Dialog auftreten und worin man Spuren zu Shakspeare's Cäsar erkennen könnte.

10. (1590.) Edward II. von Christoph Marlow, der von ungefähr 1562 bis 1593 lebt. In demselben Jahr wurde Edward I. von George Peel geschrieben. Diese Stücke scheinen den Grund zum englischen historischen Schauspiel zu legen, und selbst die shakspearischen nur eine Fortführung namentlich des von Marlow angeschlagenen Grundtons. Die Scenerie ist freilich noch sehr frei; man könnte das Stück in Acte, aber kaum in Scenen theilen, da die Handlung in allen Localen herumspringt. Auch der Text ist critisch nicht gereinigt und die Personennamen sehr confus. Man kann wohl nicht sagen, die englische Geschichte sei für das Drama günstiger gewesen als eine andere, denn die Kämpfe der Fürsten und Vasallen waren im Mittelalter durch ganz Europa ganz dieselben; aber die ungemeine Leichtigkeit der englischen Sprache und der ihr gemäße blank verse waren die Bedingungen, welche diese Dichtart möglich machten.

Dritter Band.

11. (1590.) George a Green, the pinner of Wakefield, bei Tieck als Flurschütz von Wakefield. Ein kleines historisches Stück, meist blank verse, wenig Prosa. Es ist ein niedliches Stück mit politischer Grundlage, aber von idyllischen und pittoresken Zügen durchwoben, die die Hauptsubstanz bilden. Die Localsagen mit Robin Hood erinnern an viele ähnliche bei den Spaniern. Der Dichter unbekannt; daß es Tieck Sheakspearen zuschreiben will, beweist nur das Bestreben, auf den verehrten Namen so viel wie möglich zu häufen.

12. (1588.) Jeronimo, erster Theil. Ein wahres Marionettenstück, gemeinstes Bühnengut für Volkstheater; ein Deutscher dieser Zeit hätte so was machen können, den blank verse abgerechnet. Die Spanier haben keine so geringen Anfänge. Der Poet billig unbekannt.

13. (1589.) The spanish tragedy, den zweite Theil des vorigen, die Ausführung eben so marionettenhaft und zusammenhanglos. Thomas Kid wird als Verfasser genannt, aber eine Menge Scenen scheinen von Schauspielern hinterher eingeschoben, ja Ben Jonson soll selbst den Jeronimo gespielt und seine Rolle weiter ausgeführt haben. Daß ein solch ungeheuerliches Werk als wahres Volksschauspiel die Menge anziehen konnte, ist wohl begreiflich; es zeigt den nazionalen Geschmack in seiner Carricatur, aber seltsamer Weise noch ehe oder gleichzeitig wie die classische Form sich ausbildete; diese hat sich in Shakspeare erst aus dieser Ueberfülle herausgeschält und man kann wohl sagen, Spuren der Fehler dieses Stückes sind auch noch mit in die classische Bühne hinübergegangen. Reminiscenzen, freilich in der Form überwunden, hat sogar Shakspeare; das Stück ist erst im Druck von 1599 bekannt, als Shakspeare blühte, doch verweist der Druck auf ältere. Merkwürdig ist noch, daß die Staatsaczion zwischen Spanien und Portugal spielt, als dem Engländer romantische Länder; es heißt einmal, am spanischen Hofe werden gewöhnlich Schauspiele aufgeführt, ohne daß diß eine directe Erinnerung ans spanische Theater nöthig macht. Der blank verse ist herschend.

14. (1602.) The honest whore. Von Thomas Decker. Gedruckt 1604, früher aufgeführt, also mit Shakspeare's ersten Werken, die comedy of errors wird einmal genannt; wir haben also hier einen Rivalen. Ein Talent ohne Zweifel, nur kein dramatisches, bloß ein mimisches. Es ist kein Ganzes, eine bunte Reihe, wie es die Novelle vertragen könnte. Zerfällt in drei Haupttheile. Der erste ist im Titel mit angegeben: with the humour of the patient man, und darin steckt schon das Willkührliche der Verbindung. Die Scenen in der Kaufmannsbude sind das Vorzüglichste, hier ist echtes Londner Bürgerleben, obgleich in die Maske von Mailand gesteckt. Es ist plastische Kraft in der Darstellung. Das zweite ist die Curtisane und ihr Leben, diese scheint mir ziemlich italienisch gehalten, als ob der Dichter in Italien gewesen wäre; es ist für uns höchst unanständig aber sehr lebenswahr. Daß der Hure durch einen Idealisten der Text gelesen wird, führt zu keiner dramatischen Consequenz, als daß sie ihrem ersten Verführer nachläuft ohne ihn zu erweichen. Der

dritte und der schwächste Theil ist die Liebesgeschichte. Ipolito glaubt Infelice todt und schleicht sich mit einem Todtenkopf ein, entführt aber nachher die Geliebte dem Vater Herzog. Die Auflösung aller drei Partieen im Narrenhaus zu Bedlam ist vollkommen willkührlich herbeigeführt. Das Ganze, wie gesagt, nur mimisch bedeutend. Die Heirath der Liebenden durch Vermittlung des Pater erinnert ein wenig an Romeo, der aber älter sein wird.

15. (1603.) Dessen zweiter Theil von demselben, gespielt 1608. Der Succeß des ersten wird den zweiten veranlaßt haben. Die gleiche Energie einzelner Partieen hat es nicht, aber mehr Methode im Ganzen, die Theile sind besser combiniert. Die Scenen des Kaufmanns, der eine junge Frau genommen, sind schwächer; das idealische Liebespaar ist ganz aufgeopfert, weil der Mann völlig sinken muß, um der Hebel der dritten Gruppe zu werden. Die ehrliche Hure, die ihren Verführer geheirathet, geräth durch ihn in das tiefste Elend. Ipolito, der sie dort bekehrte, will sie hier verführen und hier ist also die Umkehrung, daß das vom Gemahl mißhandelte Weib doch nicht nachgiebt. Wie der erste Theil in Bedlam, schließt dieser im Zuchthaus Bridewell. Wahrheit des Londner Lebens ist hier das beste, Mailand ist nur Maske. Das Stück ist psychologisch tiefer, streift ans Familienrührstück. Die Mischung von Prosa und Jamben ist durchgedrungen.

Vierter Band.

16. (1600.) The malcontent von John Marston, zweimal gedruckt 1604. Hier ist die volle dramatische Bewegung, aber die Nachahmung und Uebertreibung shakspearischer Manier und Diczion ist schon ganz offenbar; keine eigentlich sittliche Basis hat der Nachahmer, keine seiner Personen hat einen sittlichen Zweck und Halt, und das ist der große Unterschied vom Vorbild. Es ist alles Leidenschaft, aber nichts substanzielles, das resultierte.

17. (1601.) All fools von George Chapman, der von 1557 bis 1634 lebte; gedruckt 1605.

Nun kommen wir auf das andre Extrem. Chapman war ein solider und gelehrter Mann, der die Alten studierte und das einheimische wilde Drama geringschätzen mochte. Ben Jonson stand an

der Spitze dieser Richtung, welche ein solideres regelmäßiges Schauspiel nach dem Muster der Alten einführen wollte. In der That fehlt ihnen aber das productive Talent der andern. So haben wir hier ein Lustspiel nach dem Vorbild des Terenzischen oder Menandrischen Heautontimorumenos, die erste Hälfte ununterbrochen im blank verse. Weiterhin bricht aber der nazionale Ton doch durch und es folgen drei Scenen in comischer, doch rhetorischer Prosa, dazwischen eine Masse Reminiscenzen aus Shakspeare, die Witze breit geschlagen, zumal in einer Duellscene, wo dieselben Worte des Mercuzio wiederkommen; Shakspeare war auch seinen Gegnern schon in Fleisch und Blut übergegangen. Ein Stück dieser Art konnte aber auf die Entwickelung des englischen Theaters nicht den mindesten Einfluß mehr ausüben.

18. (1603.) Eastward Hoe! Gedruckt 1605; von Chapman, Ben Jonson und Marston, eine etwas seltsame Gesellschaft, wenn wir Marston als Uebertreiber der shakspearischen Manier ins Auge fassen. Doch hatte er sein Jugendwerk the malcontent Ben Jonson dediciert und scheint von ihm protegiert; später sollen sie zerfallen sein, was sehr glaublich. Jonson und Chapman dagegen paßten vortrefflich zusammen; es ist hier die sichtbare Intenzion, der shakspearischen phantastisch-idealischen Bühne eine realistische, auf Beobachtung des gemeinen Lebens und moralische Nutzanwendung gegründete entgegenzustellen. Stellen aus Hamlet und andern Stücken werden deutlich persifliert. Die Darstellung des Londner Lebens zu Shakspeare's Zeit ohne allen Schmuck der Phantasie, in gemeinster Wirklichkeit ist allerdings für uns interessant und wichtig. Einiges Phantastische in der Ausführung, was doch auch vorkommt, mag die Zuthat Marstons sein. Das Stück ist fast durchaus in Prosa, wie es die Gattung verlangt, nur hie und da springt es auf eine halbe Seite in den Jambus über, was aber dem Grundton widerspricht; die Verse sind äußerst prosaisch und matt. Der Contrast des fleißigen und liederlichen Goldschmiedsjungen soll Hogarth das Motiv zu einer Reihe seiner Bilder eingegeben haben. Der Titel des Stücks ist ein Terminus der Themse-Schiffer.

19. (1606.) The revengers tragedy von Cyril Tourneur, gedruckt 1607. Ein neues Beispiel, wie gefährlich Shakspeare's

Vorbild auf die jüngern Talente einwirkte. Die Nachahmer griffen die sinnliche Lebendigkeit auf, ohne den sittlichen Gehalt in sich zu haben und daher die Monstra. Diß Stück geht weit über Marston hinaus, es ist eine ununterbrochene Kette von Scheußlichkeiten und Absurditäten. Bemerkenswerth ist noch, daß diese jungen Dichter ihre wilden Phantasieen sämmtlich in italisches Costüm einkleiden.

20. (1607.) The dumb knight von Lewis Machin und Gervase Markham, gedruckt 1608.

Das shakspearische Schauspiel ist bereits stehende Form und volksthümlich, so daß sich das gemeine Handwerk ihrer bedienen kann. Die Fabel dieses Stückes ist über alle Maßen geistlos entwickelt und die Catastrophe erbärmlich. Die Bedientenzoten sind von der allerniedrigsten Sorte. So konnte die Manier noch zu Shakspeare's Lebzeiten bis auf den Nullpunkt herunter sinken.

Fünfter Band.

21. (1606.) The miseries of inforced marriage, von George Wilkins, gedruckt 1607 und noch dreimal. Der Titel ist sehr didactisch und erinnert an die Jonsonsche Schule; in der That ist auch hier Hauptverdienst, daß es uns ein Lebensbild aus der classischen Zeit giebt; aber die Manier nähert sich doch der shakspearischen, es ist Leichtigkeit und Bewegung da; freilich ist die Erinnerung an den Meister, namentlich an Heinrich IV. in den Wirthshaus- und Diebsscenen, fast zu stark. Das Ganze ist zu diffus, um ein gutes Stück zu sein und die Catastrophe bittersüß.

22. (1603.) Lingua, or the combat of the tongue and the five senses for superiority. Gedruckt 1607 und noch fünfmal bis 1657.

Eine Art morality, allegorisch, zuweilen an aristophanische Form erinnernd, mit Reminiscenzen aus Shakspeare's Merchant und Macbeth. Nach einer Notiz der lezten Ausgabe soll Oliver·Cromwell als Tactus darin aufgetreten sein.

Es scheint ein großes Räthsel, wie eine so colossale Ungereimtheit in fünf Acten zu Shakspeare's Lebzeiten entstehen und ihr Publicum finden konnte, wenn der Schlüssel nicht darin liegt: Die kecke und in ihren Ausläufern ausschweifende Londner Bühne führte zu

einer Reaczion in den stilleren Kreisen zunächst der englischen Universitätsstädte. Diß Werk ist die Arbeit eines Gelehrten, der über den damaligen Stand der Wissenschaften genugsame Kenntnisse hatte, um picante Einzelnheiten berühren zu können. Das englische Publicum hatte auch einen Hang zur wissenschaftlichen Reflexion, der sich dem Glanz der poetischen Erscheinung opponierte, aber dieser Drang hatte noch nicht das rechte Organ gefunden. Eine Stimmung dieser Art des in sich einkehrenden Gedanken liegt schon dem Hamlet zu Grund und hat sich später in Milton wieder bestimmt ausgesprochen. Durch die Allegorie war nun aller Wildheit und Zote die Spitze abgebrochen, es ist alles abstract und ledern, von einer strengen Handlung keine Rede. So war es eine opposizionelle Unterhaltung gegen die dramatische Kunst in ihrer äußern Form, wie sie in den Universitätsstädten zur Darstellung gekommen zu sein scheint. Es setzte diß aber ein wahrhaft geduldiges Publicum voraus Der Verfasser ist wie billig unbekannt.

23. (1603.) The merry devil of Edmonton. Soll 1604 erwähnt werden, gedruckt 1608 und noch viermal bis 1655, ein beliebtes Volksschauspiel des Globe-Theaters. Von Tieck übersetzt.

Die erste Scene ist eine Localsage von Cambridge, der geprellte Teufel, wie sie auch in Deutschland vorkommt; s. Schmeller, der Schmied von Mitterbach, und Falk, der Schmied von Apolda. Sie hat aber mit dem Stück keinen sichtbaren Zusammenhang. Dieses ist ein heitres Lebensbild, abenteuerlich und idyllisch gehalten, viel Leben und Bewegung, aber kein dramatischer Knoten, keine Spannung. Da die beiden präsumtiven Freier dasselbe wollen, so liegt keine Collision vor; es steht nichts im Wege, als ein eigensinniger Vater, der ohne Hinderniß geprellt wird. Daß Shakspeare in seiner Jugend diesen Scherz geschrieben, wie Tieck meinte, ist wenig wahrscheinlich; die Aehnlichkeit des Wirths mit dem in den Merry Wives spricht eher dagegen; Shakspeare hat sich nie in diesem Grade copiert.

24. (1607.) A mad world, my masters. Von Thomas Middleton, gestorben nach 1626; er schrieb viele Dramen, oft in Companie mit andern.

Wir nähern uns schon sehr dem Handwerk. Die Liederlichkeit

der genialen Schule nähert sich in der Ausführung der prosaischen Nüchternheit der Jonsonianer, woraus eine höchst ordinäre Marktwaare hervorgeht. Die Haupthandlung, wie der liederliche Enkel den liederlichen Großvater dreimal bestiehlt, ist nicht ohne einigen Humor durchgeführt, aber die Nebenhandlung der Ehbruchsscenen, welche mit der Haupthandlung nicht zusammenhängt, ist über alle Massen gemein und widerlich. Das Stück ist 1608 gedruckt und 1640 wiederholt.

25. (1610.) Ram-Alley or Merry tricks. (Das erste ein Straßennamen in London.) Lodowick Barry soll ein Irländer gewesen und jung gestorben sein; er hat nur das eine Stück hinterlassen. Es ist 1611 gedruckt und wieder 1636. Es hat mit Nr. 21 und 24 die meiste Aehnlichkeit. Wilde liederliche Sitten, wild und liederlich ausgeführt, die Nachahmung der shakspearischen Manier handgreiflich, der Fähndrich Pistol spricht fast durch das ganze Stück. Eine als Page dem Liebhaber nachziehende Lady erinnert ans spanische Theater, sie bleibt aber durch's ganze Stück und durch alle Unsauberkeiten hindurch auf eine lächerliche Weise stumm. Die Extravaganzen des Bühnenspiels, so wie die Zoten, gehen hier auf ein äußerstes. Während der Sohn des Lords seines Vaters eben angelobte Braut verführt und mit ihr zu Bette geht, erhängt sich ein dritter Liebhaber der Dame auf der Bühne vor ihrem Fenster und da der Page, das in ihn verliebte Mädchen, mordio schreit, kommen die Liebenden im Hemde heraus auf die Straße, schneiden den Gehenkten ab, der sie dafür gewaltig ausschilt u. s. w.

Sechster Band.

26. (1611). The roaring girl, or Moll cut-purse, von Middleton und Decker. Gedruckt 1611.

Dieses Stück ist nicht wild abenteuerlich, sondern methodisch angelegt, etwas im Styl der Jonsonschen Schule. Sein Hauptverdienst ist, das Londner Treiben nach dem Leben zu schildern. Die Scenen des Marktes und der Bürgerfrauen sind gewiß nicht ohne Verdienst, an Zoten fehlt es freilich auch nicht. Der Haupteffect liegt aber darin, daß eine stadtkundige Londner Grisette in dem Stücke aufgeführt wird, theils in Frauen- theils in Mannskleidern

(so ist sie auf dem Holzschnitt des Titels abgebildet); sie mußte durch einen Knaben gespielt werden, da es damals keine Schauspielerin gab; der plastische Effect und die Nachahmung des Urbilds war der Hauptspaß des Stücks. Dieser Character spielt nun als ein Weib aus dem Volk eine intricante aber gleichwohl ehrbare Rolle; nur ist die Haupthandlnng undramatisch und schwerfällig angelegt; das Stück bleibt bis zur Catastrophe auf demselben Fleck. Gegen das Ende kommt ein Gauner, der etwas deutsch spricht, was mit holländischen black-letters gedruckt steht; der nämliche spricht nachher im Zigeuner-Jargon oder der englischen Diebssprache; ein Lied darin wird sogar auf dem Theater frei übersetzt. Daß übrigens die Ausführung des Ganzen ohne Fleiß gemacht ist, sieht man an den meist sehr schlecht scandierten langen Versen.

27. (1612.) The widows tears von George Chapman, gedruckt 1612.

Hier haben wir wieder den gesetzten und gelehrten Chapman, der die bekannte Geschichte der Matrone von Ephesus aus Petronius in ein Schauspiel in antikem Costüm umbildet. Er ist damit noch weit unglücklicher gefahren als im vorigen Stück; denn er will jezt doch dem shakspearischen Schauspiel nachkommen und zerschlägt sein abgeschmacktes Thema in zwei Handlungen, die gar nicht zusammenhängen. Im ersten Theil wird eine Witwe durch grobe Zudringlichkeit gefreit und gewonnen, wo er offenbar Shakspeare's Taming vor Augen hat, aber das Motiv auf die gemeinste Sinnlichkeit fundiert. Diß hängt nun durch eine Art Wette zusammen mit der zweiten Hälfte, wo der Bruder jenes Freiers an seiner Eifersucht zu Schanden wird, weil er mit der eignen Frau die Rolle des gemordeten Gemahls und des verführenden Soldaten spielt. Der Schluß soll sich in Humor auflösen, was am schlimmsten gerathen ist; die Nachäfferei der shakspearischen Diczion wird hier ekelhaft. Man kann in der That ein Drama nicht geschmackloser aussinnen als hier geschehen ist und es ist entsetzlich, daß auch dieses zu Shakspeare's Lebzeiten möglich war und gedruckt werden konnte.

28. (1603.) The white devil, or Vittoria Corombona von John Webster, gedruckt 1612 und öfter. Webster schrieb ein halb Dutzend Schauspiele, die meisten später, bis zum Jahr 1661.

Da der erste Theil des Titels nicht weiter erklärt wird, so wird er als ein Epitheton der Heldin zu verstehen sein.

Der Dichter sagt in der Vorrede, er habe lange an dem Stück gearbeitet und das geht aus dem Werk hervor; er ist von Shakspeare angeregt, läßt aber nicht die wilde Phantasie walten, sondern schreibt mit Anstrengung. Keiner hat vielleicht die shakspearische Diczion teuschender nachgemacht, ihren oft abgebrochenen Gedankengang; ja er hat dazu das gefährlichste Vorbild, den Hamlet gewählt; aber bei aller Fassung im Detail ist die dramatische Anordnung höchst thöricht; nirgends springt ein Totaleffect heraus; die Succession der Ereignisse ist null, alles incohärent und zufällig aneinander gebunden. Die Grundlage soll das italienische Leben mit allen volksthümlichen Schauervorstellungen seines Inhalts sein, lauter Mord und Ehbruch und Vergiftung; diß Talent erinnert scharf an Victor Hugo in dessen italienischen Tragödien. Ein sittlicher Gehalt fehlt dem Werk absolut; es soll nur das Laster in seiner Versöhnungslosigkeit dargestellt werden. So haben wir denn ein neues Beispiel, daß Shakspeare's Form ohne seine Seele höchstens unterhaltende Mißgeburten hervorbringt.

Merkwürdig ist, wie dieser Dichter in der Vorrede von seinen Zeitgenossen spricht: Er bewundert den erhabenen Chapman, den verständigen Jonson und die trefflichen Beaumont und Fletcher, schließlich, ohne Beleidigung zuletzt genannt (das folgende kann ich nicht übersetzen) the right happy and copious industry of M. Shakespeare, M. Decker and M. Heywood, indem ich wünsche, was ich schreibe, möchte von ihrer Erleuchtung (light) gelesen werden, denn ihre Werke, wenn das meine im Stillen bleibt, non norunt haec monumenta mori (Marzial).

Das Stück gehört immer zu den merkwürdigsten der Sammlung.

29. (1612.) The hog has lost his pearl, von Robert Tailor, der sonst unbekannt. Gedruckt 1614, aufgeführt von Londner „prentices“, nicht von den eigentlichen Schauspielern.

Diß Stück hat wenig Zusammenhang mit der englischen Bühne, man müßte es denn an Shakspeare's Two gentlemen anschließen. Es ist leichte, südliche Stegreifcomödie, wie bei den Italienern, seiner

Anlage nach; zum Theil mährchenhaft; nur die doppelte Handlung ist englisch geblieben; die Theile fallen aber ziemlich auseinander. Die leichten Motive sind oft zierlich benutzt, manchmal wie Göthe's dramatische Kleinigkeiten; nur für das englische Publicum ist zu wenig Energie und Leidenschaft da. Der Titel ist ganz sonderbar unpassend; einige hielten ihn nach alter Nachricht für eine politische Satire und er bedeute, die Stadt London habe ihren vortrefflichen Lord Mayor, Sir John Swinnerton verloren.

30. (1599.) The four prentices of London, with the conquest of Jerusalem. Von Thomas Heywood, aufgeführt nach der Vorrede um 1600, gedruckt 1615 und wieder 1632.

Gemeines Ritterspectakelstück auf das allerniederste Publicum berechnet; von einem dramatischen Interesse kann keine Rede sein. Ich möchte vermuthen, es sei eigentlich für ein Marionettentheater geschrieben; wenn die Engländer meinen, es liege eine Persiflage zu Grund, so ist das zum Lachen; wenn es aber wirklich von dem sonst tüchtigen Heywood ist, so kann es wohl nur eine Knabenarbeit sein, die er als Curiosität später drucken ließ.

Siebenter Band.

31. (1598). Green's Tu quoque, or the city gallant, von John Cook, der unbekannt. Gedruckt 1614 und noch einmal wahrscheinlich früher.

Der erste Titel ist vom Publicum gegeben, weil der Schauspieler Thomas Green in der Rolle des Clown mit dem Stichwort tu quoque excellierte. Green war Shakspeare's Landsmann und ging mit ihm auf's Theater; er ist in der Rolle des Stückes im Titelholzschnitt abgebildet. Der zweite Titel ist der ursprüngliche; der Dichter setzte sich vor, den socialen Ton des Londner Bürgers zu zeichnen, und er hat dieses mimische Talent, dagegen kein dramatisches; es kommt nirgends zu einer consequenten, motivierten Handlung; nur der Schluß hat einige dramatische Spannung durch eine übereilte Freierei, die ebenso in Nr. 27 vorkam; so kann das Ganze eine tiefe Wirkung nicht zurücklassen; es geht alles vorüber wie Schattenspiel.

32. (1613.) Albumazar von Tomkins. Gespielt vor dem

König von den Studenten zu Cambridge 1614, gedruckt 1615 und wieder 1634.

Feine Arbeit eines Gelehrten. Das Hauptmotiv, der durch einen Betrüger nachgeäffte Verlorengeglaubte kommt selbst wieder, ist aus drei plautinischen Stücken abstrahiert, Trinummus, Mostellaria und Amphitruo; noch aus andern Stücken Reminiscenzen. Diese Nachahmung ist aber fein versteckt und motiviert durch eine der italienischen Farse nachgemachte Mystificazion eines Astrologen; die Intrike mit viel Verstand geführt und die Ausführung durchaus berechnet. Aber das Ganze bleibt zusehr ein Verstandeswerk, ähnlich Lessing's Lustspielen, die warme Imaginazion und freie Fülle englischer Dichtung ist nicht darin. So bleibt es eine merkwürdige Erscheinung, aber ohne Consequenz für die englische Bühne.

33. (1602.) A Woman kill'd with kinduess von Thomas Heywood, erwähnt seit 1603, in dritter Ausgabe gedruckt 1617.

Heywood ist einer der bedeutendsten Zeitgenossen Shakspeare's, aber jünger als er, seine litterarische Thätigkeit fällt ganz ins siebzehnte Jahrhundert (Drucke von 1601 bis 1657). Er studierte in Cambridge, wurde Schauspieler und Vielschreiber, und soll, neben andern Werken, 220 Schauspiele geschrieben haben, wovon 26 gedruckt sind.

Obiges Stück ist zunächst wichtig als Sittenschilderung des englischen Landadellebens. Es giebt eine sehr scharf gezeichnete Anschauung der germanischen Ansicht über den Ehbruch, der der romanischen streng entgegensteht. Dabei darf man weder die psychologische Feinheit noch die poetische Energie der shakspearischen Darstellung erwarten. Die Figur des Verführers und auch der verführten Frau sind nur oberflächlich gezeichnet; es ist dem Dichter nur um den Character des Ehmanns zu thun; dieser voller Liebe und Vertrauen zur Frau, fällt ohne Schwanken das Urtheil über sie nach der Entdeckung; der Ehbruch ist ihm ein absolut Unverzeiliches; aber er will keine persönliche Rache; die Frau wird nur vom Hause entfernt und das Bewußtsein ihrer Schuld tödtet sie. Hier könnte man den Argwohn haben, das Stück sei in einer absichtlichen Animosität gegen den grausamen Othello geschrieben, wenn dieser nicht nach den englischen Critikern um mehrere Jahre später entstanden

wäre. Das Stück spielt übrigens Jahre lang, denn es beginnt mit der Hochzeit des Paares und am Schluß sind schon mehrere Kinder da. Da das Ganze nach des Dichters Auffassung nichts andres als ein moralisches Rührstück werden konnte, so hat derselbe nach englischer Weise eine Gegenhandlung eingeschoben, welche durch den Contrast den Stoff erheitern soll. Hier wird ein wilder Liebhaber durch eine edle Schönheit gefesselt und bekehrt. Ich bemerke noch, daß mir der Titel des Stücks unglücklich gewählt scheint, denn er läßt etwas ganz andres vermuthen.

34. (1620.) A match at midnight, von William Roley. Gedruckt 1633 (wir sind jezt weit über Shakspeare's Zeit hinaus). Der Dichter schrieb noch einige Stücke.

Dieser Dichter scheint den socialen Ton der schlechtesten Londner Gesellschaft wohl studiert zu haben; auch hat er das Talent, seinen witzigen Dialog in epigrammatische Spitzen zu schärfen. Aber Phantasie, plastische Kraft fehlt ihm ganz, eine Handlung plastisch und consequent vorzubereiten und zu motivieren versteht er gar nicht; es ist alles momentan zerrissen und zerfahren und so eine schlechte Waare. Das Theater ist schon im offenen Sinken. In der Caricatur des Wallisers wird uns wenigstens so viel klar, daß wir es in dieser Sprachverderbniß mit keinem Indogermanen zu thun haben; er spricht englisch wie ein Ungar das Deutsche.

35. (1602.) Fuimus Troes; the true Trojans. Gedruckt 1633. Von den Oxforder Studenten ausgeführt, ohne Weiberrolle.

Die britische Urgeschichte nach Cäsar und Gotfrid von Monmouth, mit Druidenchören, einer in niederschottischer Volkssprache. Die Ausführung ist vollkommen kindisch und kein Ansatz zu einem dramatischen Verständniß. Daß man in dieser Zeit so etwas in England ertrug und es drucken konnte, beweist, daß in diesem Lande auch nach der glänzendsten Productivitätsperiode kein Ansatz von Critik Platz griff.

Achter Band.

36. (1590.) The wounds of civil war — Marius and Sylla. Von Thomas Lodge. Gedruckt 1594.

Unsre Sammlung führt uns zurück in Shakspeare's erste Dichtpe-

riode und zu seinem ältern Zeitgenossen Thomas Lodge, welchem er den Stoff zu seinem As you like it verdankt. Römische Tragödie nach Plutarch. Viel Bombast und Declamazion, viele Unschicklichkeiten, überhaupt kein gutes Schauspiel (der Mörder vor Marius, der als Gallier angegeben wird, spricht halb französisch), aber doch kann es die Vorliebe für die römische Historie auf dem aufblühenden Theater begünstigt und somit auch auf Shakspeare's römische Historien Einfluß gehabt haben.

37. (1619.) The heir, von Thomas May. Gespielt 1620, gedruckt 1633.

Wir treten jezt in ein neues Stadium; ein Dichter, der in den Eindrücken der shakspearischen Poesie herangewachsen ist, woraus unwillkürliche Reminiscenzen entstehen. Er hat aber in diesem Stück Shakspeare auch absichtlich nachgeahmt, namentlich Romeo, Measure for measure und die Caricaturen aus Much ado about nothing. Der Dichter hat ein leichtes Talent und wie die meisten Engländer dramatische Beweglichkeit, aber keine psychologische Tiefe.

38. (1589.) Friar Bacon von Robert Green. Gespielt 1591, gedruckt 1594 und noch dreimal.

Robert Green ist wieder ein Zeitgenosse und Vorläufer Shakspeare's auf der Bühne; dieser verdankt ihm den Stoff zum Wintermährchen. Bacon ist der Zauberer Faust der deutschen Volkssage auf der Universität Oxford, mit dem englischen Königthum und ritterlichen Elementen combiniert; die schöne Bäurin Margaretha könnte auch an die Faustsage erinnern. Es ist ein im Ganzen idyllisch gehaltener Roman, der an's Wintermährchen erinnert, die Ausführung darum eher romanhaft als scharf dramatisch. Der Zauberspiegel, welcher eine Hauptrolle spielt, findet sich ebenso in Calderon's Conde Lucanor.

39. (1589.) The jew of Malta, von Christopher Marlow. Aufgeführt 1591, gedruckt 1633.

Marlow hat mehr drastische Kraft als Lodge und mag auch näher auf Shakspeare gewirkt haben. Er hat in der dramatischen Bewegung villeicht unter allen Engländern am meisten Aehnlichkeit mit Lope de Vega. Aber hier sinkt er doch zum Marionettenstyl herunter. Manche Scenen sind gut, aber das ganze hat schlechter-

dings keinen ethischen Sinn. Schon der Prolog Machiavel, welcher Politik als Hauptthema ankündigt, soll damit bloße Perfidie andeuten. Der Jude ist der absolute Egoist, der sich bald an die Tochter, dann an einen Sclaven hängt, aber auch diese ohne weiteres preis giebt und so immer auf die Abstraczion seines Geldes zurückkommt. Es steckt darin ein Haß aufs reiche Judenthum, der ohne Zweifel in England populär war. Marlow starb 1593 und Shakspeare schrieb seinen Shylock mehrere Jahre später, aber der Grundton des Stückes möchte doch auf dem Marlowischen fundieren; der Eigennutz des Hauptcharacters ist beibehalten, aber freilich ihm eine ganz andre sittliche Welt als Basis unterstellt, so daß die Leidenschaft des Juden als eine Art Wahnsinn erscheinen mußte, was sie übrigens auch bei Marlow in allem Ernste ist.

40. (1635.) The wits; comedy. Von William Davenant, der geboren 1605. Gedruckt 1636.

Hier haben wir einen Dichter des siebzehnten Jahrhunderts, der die englische Revoluzion durchmachte und nachher einer der Hauptgründer des neuenglischen Theaters wurde. Wir haben es aber hier mit einem Jugendwerke zu thun, wo er noch auf der alten shakspearischen Bühne steht. In der That macht er aber auf ihr Epoche und führt es aus seiner ersten Natur hinaus. The wits heißt das Stück und zwei Brüder sind als Witzbolde bezeichnet. In Wahrheit ist aber nur der Dichter der Witzbold, dessen Diczion durchaus auf witzige Gleichnisse und Anspielungen gestellt ist. Er ist durchaus kein dramatischer Dichter, denn seine Figuren werden nicht vor uns lebendig; sie sprechen alle dieselbe preciöse Sprache des Dichters und unterscheiden sich nicht von einander. Die Handlung wird darum nie plastisch und ist nirgends von dramatischer Energie, sie giebt bloß den Faden, daß die Leute ihre Witzworte anbringen. Soweit ist das englische Theater gewissermaßen dem französischen angenähert, wenn nicht die Sprache selbst auf derben Realismus ausginge, weshalb sie schwer verständlich ist.

Neunter Band.

41. (1592.) Summer's last will and testament, von Thomas Nash. Gedruckt 1600.

Ein Show oder Schaustellung, eine Morality, aufgeführt in Oxford vor der Königin, wahrscheinlich von den Studenten. Nash ist ein Altersgenosse Shakspeare's; hier haben wir aber die alte Morality, wie es scheint als Gegensatz gegen die weltliche Bühne; es sind leere Discurse der Jahreszeiten mit abgeschmackten Digressionen über Gelehrsamkeit und mit vielen lateinischen Versen. Es ist keine Spur von dramatischem Geist da und überhaupt geistlos.

42. (1636.) Microcosmus, a moral mask, von Thomas Nabbes. Gedruckt 1637.

Eine noch abstractere Allegorie. Diß Stück könnte gar wohl die freie Uebersetzung eines spanischen Auto sacramental sein, denn die Manier ist vollkommen dieselbe. Der Mensch, die Sinne u. s. w.

43. (1633.) The muses looking-glass. Gedruckt 1638. Von Thomas Randolph, einem junggestorbenen Schüler Ben Jonsons, also, wie sich denken laßt, didactischer Tendenz. Der Kampf der Puritaner mit dem Theater tritt deutlich hervor. Ein Puritaner und eine Puritanerin streiten mit einem Schauspieler über die Unschicklichkeit der Bühne und dieser will ihnen in Proben beweisen, daß die Schaubühne einen moralischen Zweck habe. Es werden nun eine Menge allegorischer Figuren eingeführt, und zwar nach aristotelischer Theorie je eine Tugend mit zwei entgegengesetzten Lastern, welche sich zanken. So ist das ganze natürlich eine frostig allegorische Verhandlung und von einem dramatischen Interesse kann keine Rede sein. Der junge Dichter liebt auf Aristophanes zu verweisen, den er einigermaßen nachahmt.

44. (1630.) The city match, a comedy, von Jasper Mayne, gedruckt 1630 und später noch zweimal.

Hier haben wir wieder einen Mann, der die englische Revoluzion durchgemacht hat und als Royalist seiner Pfarrei entsetzt wurde; es ist aber eine Jugendarbeit; er hat nur zwei Stücke geschrieben. Das Stück hat leichte Bewegung und viel Handlung; es erinnert manchmal an den Ton in den Merry Wives, nur nicht an dessen schärfere Charakteristik. Die Scene, wo sie einen Betrunkenen als Wunderfisch für Geld sehen lassen, ist lebenswahr und drollig. Doch ist im Ganzen kein energisches Dichtertalent zu erkennen und der Mann verhielt sich später wieder ruhig auf seiner Pfarrei; auffallend

ist für den Pfarrer, daß das Stück viel obscönes hat und er es doch vor den Majestäten und vor'm Publicum noch in späterer Zeit spielen und drucken ließ.

45. (1639.) The queen of Arragon, a tragicomedy, gedruckt 1640.

William Habington ist das Gegenstück zum vorigen Dichter, adlig, catholisch, in Frankreich bei den Jesuiten erzogen, in der Revoluzion Republicaner. Er schrieb nur diß eine Schauspiel. Villeicht ist diß das erste Beispiel, daß ein Engländer das spanische Schauspiel auf die englische Bühne verpflanzte. Hier haben wir sämmtliche Maschinerieen der Calderonischen Comödie, dreifach sich kreuzende Liebe mit Duell und großmüthiger Entsagung des Königs. Hätte ich nicht Calderon durchgelesen, so würde ich bestimmt sagen, es sei eine freie Uebersetzung; merkwürdig ist aber, daß dieser spanische Dichter, jezt kaum vierzig alt, im Ausland, wenigstens im catholischen, schon so bekannt nnd bewundert war.

Zehnter Band.

46. (1635.) The antiquary, von Shakerley Marmion. Gedruckt 1641. Der Dichter schrieb nur drei Stücke.

Hier ist der Ton des shakspearischen Lustspiels im venezianischen Costüm gut aufrecht erhalten und von vorn herein unterhaltend; aber man fühlt bald, daß der Dichter nicht die dramatische Kraft hat, die Handlung zu verwickeln; alle Theile fallen aus einander; der Alterthümler, nach welchem das Stück benannt ist, ist ein äußerliches Beiwerk und das Werk wird gegen die Catastrophe immer lahmer und matter. Nur als bewußte Nachahmung ist es von einigem Interesse.

47. (1639.) The goblins, a comedy. Von John Suckling. Gedruckt 1646.

John Suckling, ein frühreifes Talent, geboren 1613, adlig, Abenteurer, diente unter Gustav Adolf in Deutschland; später stellte er seinem König hundert Reiter gegen Schottland, starb aber jung.

Das Stück ist eine Jugendarbeit; Phantasieen aus dem Kriegsleben, costümlos. Eine Bande Räuber im Wald, in Höhlen als Diebe verkleidet, erinnert bald an Robin Hood bald an Karl Moor;

der Held, ein sich unbekannter Fürst, geräth in die Bande und sieht ein schönes Mädchen, das er nach der Enthüllung heirathet. Das ganze eine Fieberphantasie; so gestaltlos, so voll Handlung, daß es ein Marionettenspiel oder höchstens ein Ballet wird; die Leute haben gar keine Zeit eine Reflexion sich klar zu machen und die Verse sind so holprig, daß man sie fast besser als Prosa liest. Ein Talent zur Gestaltung hat dieser Abenteurer nicht, er spricht von Shakspeare und Fletcher als denen, die seine Phantasie in diese Reminiscenzen entzünden.

48. (1640.) The ordinary, a comedy, von William Cartwright. Gedruckt 1651.

Cartwright war ein Philolog und späterer berühmter Kanzelredner; er schrieb vier Schauspiele. Das Stück ist wieder eine lebenswahre Schilderung des Londner Kneipen- nnd Club-Lebens und von Ben Jonson hoch belobt. Die Sprache des gemeinen Verkehrs in holprige Verse gebracht, aber eine gewisse Fülle der Darstellung in den Rodomontaden und geringen Betrügereien, die die schwache Handlung des Stücks ausmachen. Idealisch ist gar nichts daran und wir müssen uns wieder wundern, daß ein berühmter Kanzelredner zuweilen so schmutzig spricht. Die Figur des alten Antiquarius, welcher die Sprache Chaucer's spricht, wäre individuell genug, wenn das Chaucerisch ein wenig correcter wäre.

49. (1641.) A jovial crew, or the merry beggars, von Richard Brome, gespielt 1641, gedruckt 1652.

Brome war Bedienter bei Ben Jonson und kann so für seinen nächsten Schüler gelten; er schrieb 15 Stücke. Diß Stück hat einen großen Vorzug vor vielen gleichzeitigen, indem es ein specificum des Volkslebens zur Darstellung bringt und so historisch interessant ist, nämlich das englische Zigeuner- oder vielmehr einheimische Landstreicher- und Freibeuterwesen, wie es in Robin Hood seinen volksthümlichen Typus gefunden hat, hier aber noch im siebzehnten Jahrhundert als lebendig sich darstellt. Es fehlt dem Stück nur an Einheit. Der Held ist eigentlich Springlove, der einem Lord als Verwalter treu dient, aber bei den Frühlingsstimmen der Vögel, die hinter der Scene erklingen, dem Zigeunertrieb nicht widerstehen kann; dieses Individuum ist unächter Sohn des Lords und spielt gewisser-

maßen eine umgekehrte Preciosa-Rolle; allein der Character ist wenig ausgeführt und mehr Raum nehmen die beiden Töchter des Lords ein, welche, ohne bestimmtes Motiv, ebenfalls durchgehen und dem Zigernerleben nachlaufen, man vermuthet zuerst, dem Zigeuner selbst; aber sie nehmen ihre Liebhaber mit, und jener bekommt eine andre Liebhaberin, die kurz zuvor zwei andern Liebhabern durchgegangen. Die leztern Acte schildern den englischen Landadel mit Humor aber in etwas manierierter Breite; der Schluß ist nicht recht dramatisch. Das Ganze hat viel scenische Bewegung; da aber keine consequente Leidenschaft da ist, so fehlt das Pathos und die Idealität. Die Bettlerscenen mit den Jargon-Liedern sind aber immerhin individuell und bühnenwirksam, für uns freilich zum Theil sehr indecent. Der Stoff ist im Ganzen lyrischer Natur und wem fällt nicht die niedliche Dichtung von Burns, the jolly beggars ein?

50. (1645.) The old couple, a comedy, von Thomas May. (Derselbe wie No. 37.)

Vor der Revoluzion geschrieben aber wahrscheinlich nie gespielt; nach des Verfassers Tod gedruckt 1658. Man glaubt zuerst, eine Art spanischen Schauspiels sei beabsichtigt, ein im Duell getödteter u. s. w., dann kommen einige Caricaturen des häßlichsten Geizes, worunter das alte Liebespaar, das nebenher dem Stück den Namen giebt. Man wird inzwischen bald entteuscht, denn es stellt sich heraus, daß der Poet einzig eine moralische Leczion beabsichtigt; die Geizigen werden ohne irgend ein gründliches Motiv auf einmal reumüthig und tugendhaft und aus dem Ganzen bleibt nichts zurück, als die Ueberzeugurg, daß pure moralische Werke schlechterdings keine Poesie zu producieren im Stande sind.

Elfter Band.

51. (1590.) The famous chronicle of king Edward the first u. s. w. von George Peel.

Hier haben wir aller Wahrscheinlichkeit nach das älteste Paradigma der englischen Historienschauspiele mit nazionalem Chronikengehalt. George Peel soll um 1573 als Student die Universität Oxford bezogen haben, also zu einer Zeit, wo Marlow und Shakspeare (geboren 1562 und 64) kaum der Kindheit entwachsen waren.

1584 wurde eine Pastorale von Peel, das Urtheil des Paris, vor der Königin durch die Kinder der Capelle aufgeführt und gedruckt. Das historische Schauspiel von Edward I. soll vor 1590 geschrieben sein, von 1593 der erste Druck, 1595 wird es aufgeführt, 1599 der zweite Druck. Zwei andere Stücke des Dichters später gedruckt, von einem vierten Nachrichten.

Diß Stück, das wie es scheint eine Zeit lang beliebtes Volksstück war, hat noch viel ungeschicktes; die Scenerie, der rasche Wechsel der Scenen oft marionettenhaft, aber der Geist des historischen Drama ist doch darin. Das wichtigste ist, daß der Dichter die Chronik von Holinshed zuerst als Quelle benutzt; die Data sind zwischen 1274 und 1296; in dieser Richtung folgte ihm Marlow mit seinem Edward II., und endlich, zur Zeit als Marlow ermordet wurde, Shakspeare's historische Schauspiele. Die Introduczion des Stückes, Edwards Rückkehr aus Palästina, ist großartig ergreifend; dann die wälischen Rebellen geben ein idyllisches Interesse; die schottischen sind weniger individuell gezeichnet; der Character der Königin Elinor, einer Spanierin, ist mit Fleiß ausgeführt, anziehender aber als bewußter Gegensatz das germanische Element in der Haushaltung des Königs; die Königin mußte aber im Sinne der Volkstradizion behandelt werden; ihr Versinken im Boden und Wiederaufstehen an einer andern Stelle ist völlig mährchenhaft und verherrlicht die Localsage von Charing-Croß; die Beichte der Königin vor dem König als Priester führt zu einem recht tragischen Schluß. Leider haben wir diß Stück in der allerelendesten Gestalt; es sind Scenen und Verse oft sinnlos durch einander geworfen und nur theilweise durch die Editoren etwas in Ordnung gebracht worden. Bei alle dem bleibt diß Stück villeicht das wichtigste der ganzen Sammlung, um den Gang des englischen Drama damit begründen und daraus verstehen zu können.

52. (1600.) The mayor of Quinborough, von Thomas Middleton, s. oben Nr. 24. Middleton soll um 1600 zu schreiben begonnen haben; diß Stück wurde aber erst 1661 gedruckt. Malone setzt es noch früher, in die Zeit von Shakspeare's Pericles, weil ein ähnlicher epischer Chorus in beiden vorkommt. Die Kunst ist allerdinds noch ziemlich in der Kindheit, wenn nicht die nachläs-

sige Manier dieses Dichters die Schuld trägt. Es sind die bekannten Fabeln über Hengist uud Horsa aus den Chroniken, wie es scheint mit Kentischen Localsagen gemischt. Den christlichen Römern, wie die Britten heißen, stehen die Ankömmlinge als heidnische Sachsen gegenüber; gegenseitige Ehebrüche und Verräthereien. Dazwischen ist der Mayor von Quinborough eine modern comische Figur; er läßt wandernde Schauspieler bei sich auftreten und unterbricht thöricht die Illusion, was an spätere Comik erinnert. Die einzelnen Scenen sind nicht ohne Leben, aber das ganze ist ein Gallimattia von Historie und Buffonnerie, tragischen und burlesken Motiven, keine Spur eines Zusammenhaltes.

53. (1592.) Grim, the collier of Croydon, ohne Autor nud Jahreszahl gedruckt, scheint noch dem sechzehnten Jahrhundert anzugehören.

Es ist die bekannte Fabel von Belphegor bei Machiavel und andern Italienern und Franzosen. Die Ausführung ist leicht und unterhaltend im Styl der italienischen Novelle, doch ist der englische heilige Dunstan, Abt von Glassenbury, etwas gewaltsam und kunstlos hereingezogen und die comischen Scenen sind ganz im ältern englischen Genre, der Köhler Grim von Croydon kommt ebenso als die comische Person in dem Stück Damon und Pythias (oben Nr. 4.) vor und diß Stück scheint also im Publicum als noch bekannt vorausgesetzt, was einen Anhaltspunkt böte. Das ganze macht übrigens psychologisch und dramatisch keinen tiefern Effect.

54. (1624.) The city night cap, von Robert Davenport; schrieb schon 1625, doch ist diß Stück erst 1661 gedruckt.

Der Dichter ist ein nicht ungewandter Schüler der shakspearischen Kunst. Im venezianischen Costüm italienischer Novellenstoff in Boccaccio's Genre, Reminiscenzen aus Othello und dem Kaufmann, dann aber auch viel Unanständiges, für die Bühne Unmögliches, ja die Indecenz geht hier villeicht am weitesten; es ist kaum noch durch die Bühnenanweisung maskiert, daß der Coitus eigentlich auf der Bühne vor sich gehen muß. Die lezten Acte schleppend; dem Ganzen fehlt ein wahrhaft sittlicher Boden; es ist sinnlich manieriert und erinnert uns an Victor Hugo.

55. (1636.) The parsons wedding, a comedy, von Thomas Killegrew.

Hier haben wir ein Werk, das eigentlich dem altenglischen Theater nicht mehr angehört, obwohl es die Londner Sitten in demselben frivolen Ton schildert. Killegrew ist geboren 1611; er war Page bei Karl I. bis zu dessen Catastrophe; dann begleitete er den Sohn des Königs in's Exil und als dieser auf den Thron kam, spielte er am Hofe die Rolle einer Art Hofnarren und zugleich eine diplomatische; er geht als Resident nach Venedig und kommt durch halb Europa. Seine sogenannten Schauspiele sind datiert aus London, Rom, Neapel, Basel, Paris, Turin, Florenz, Madrid und Venedig. Das obgenannte 1663 gedruckte führt auf dem Titel die Nachricht: Geschrieben zu Basel in der Schweiz und ist der Witwe Ursula Bartu gewidmet.

Diß Stück ist unendlich länger als ein Schauspiel und ganz in Prosa, was kein Theaterstück dieser Zeit ist; das Theater war jezt bereits durch die Revoluzion geschlossen. Die Spanier hatten vor ihrem classischen Theater den dialogischen Roman Celestina, der einige Aehnlichkeit damit hat, obwohl er blos aus Räsonnement und Intrike besteht, hier ist etwas mehr Bewegung und Handlung, aber der Ton des gemeinsten Lebens endlos in die Breite gezogen; man könnte sagen eine Art Mimos. Aber die Verdorbenheit der Zeit zeigt sich nirgends deutlicher als in dieser realen Auffassung des socialen Tones, die gar keine Ahnung einer ideellen Erhebung in sich hat und darum nirgends auch nur an ein Drama erinnert. Nach einer Notiz eines der Herausgeber, Gilchrist, wurde das Stück ursprünglich von lauter Frauenzimmern gespielt; leider sagt er uns nicht wo; gewiß nicht auf der öffentlichen Bühne, denn bis hieher war noch kein Weib auf die englische Bühne gekommen und es geschah diß erst mehrere Jahre nach der Restaurazion. Diß gibt dem Stück freilich einen ganz specifischen Character, ist aber nun um so unbegreiflicher, wenn wir den Inhalt ins Auge fassen; alle im Stück vorkommenden weiblichen Charactere sind ouverte Huren; der Hauptcharacter ist an einen Hauptmann und einen Pfarrer convenzionell zugleich verheirathet; die übrigen Damen erscheinen auf der Bühne im Bette liegend und in den allerunschicklichsten Situazionen, so daß an eine öffentliche Bühnenaufführung doch nicht entfernt zu denken ist. Bemerkenswerth ist, daß der Dichter in der Scenerie allerdings

noch die Einrichtung der altenglischen Bühne im Auge hat. Wenn endlich diß liederliche Bild des Londner Lebens einer Basler Dame dediciert zu sein scheint, so ist das vollends räthselhaft.

Zwölfter Band.

56. (1660.) The adventures of five hours, a tragi-comedy. Von Samuel Tuke. Gedruckt 1662 und noch einigemal.

Mit diesem und dem nächstfolgendeu Stück betreten wir eine ganz neue Welt. Das altenglische Theater war in den Stürmen der Revoluzion zu Grunde gegangen. In der höchsten Lebenswahrheit hat es sich bis zur idealischen Höhe Shakspeare's erhoben, war aber unter seinen Zeitgenossen und Nachfolgern in die tiefste Frivolität versunken und hatte so sich selbst zerstört. Als das Königthum wieder neu aufgerichtet wurde und ein neuer Hof sich bildete, konnte man nicht daran denken, die ganz volksthümliche Institution wieder aufzunehmen. Der Hof hatte auf der Flucht in Frankreich und anderwerts inzwischen das italienisch-französische Operntheater mit seinen Maschinerieen und Decorazionen, mit Orchestermusik und was besonders wichtig ist mit weiblichen Schauspielern kennen gelernt und das sollte nun nach und nach nach England verpflanzt werden. Wie früh alles das geschah, kann ich nicht genau angeben, aber diese zwei Stücke beweisen, daß es um diese Zeit sich Bahn brach. Es ist also gegen früher alles verändert.

Das altenglische Theater war gleich dem spanischen eine ganz volksthümliche Einrichtung. In Spanien nahm sie früh der Clerus in seinen Schutz und die Madrider Theater spielten im Interesse der Geistlichkeit, die ihre Spitäler mit den Eintrittsgeldern unterhielt; dadurch entging das Institut den Nachstellungen der Inquisizion. In dem nun protestantischen England blieb das Theater der Privatspeculazion überlassen; einzelne Unternehmer wurden reich dabei, wie selbst Shakspeare's Beispiel beweist, der als sehr wohlhabender Mann starb, während die spanischen Dramatiker sich nur durch geistliche Pfründen ihre Existenz sicherten; Lope de Vega schreibt im Alter an seinen Sohn, seine fast tausend Schauspiele haben ihm nichts eingetragen, was er sein nennen könne. Die äußere Einrichtung der Bühne muß in beiden Ländern höchst ähnlich gewesen sein.

Man spielte in England in geschlossenen Hofräumen, so daß drei Seiten des Hauses und seine Fenster die Gallerien bildeten, das Parterre, der Hof, war unter freiem Himmel; auf der hintern Seite war die Bühne, vom Tageslicht beleuchtet, nicht vom Kerzenlicht. Man spielte in Madrid Sommers von drei Uhr, Winters von zwei Uhr an; so auch in London des Nachmittags, nicht spät Abends. Die Bühne hatte durchaus keine Decorazionen, aber in beiden Ländern eine doppelte Grundfläche, das heißt der hintre Theil der Bühne war erhöht und die Schauspieler konnten dort als im Innern des Hauses oder was man sonst darunter verstehen wollte gedacht werden; sie sprachen dann gleichsam zum Fenster heraus auf die Straße. Es kann also nach unserer Weise kein Souffleur vorn an der Bühne gewesen sein; er stand wahrscheinlich seitwerts in der Couliffe und für die obere Bühne villeicht ein zweiter, insofern man überhaupt einen bedurfte. Die Costüme entfernten sich nur in einzelnen Zieraten von der gemeinen Tracht und waren für alle Localitäten der Scene dieselben. Die Weiberrollen wurden in England durch Knaben gespielt, deren Stimme noch ungebrochen war, villeicht auch durch Jünglinge mit feinen Tenorstimmen; in Spanien sind wenigstens sicher seit Lope de Vega wirkliche Weiber auf der Bühne. Das spanische Theater ging nach und nach aus der Volksbühne in ein Hoftheater über, da man namentlich auch auf den königlichen Landschlössern spielte; so wurden denn zu Calderon's Zeiten auch die Decorazionen und Maschinerieen nebst der Orchestermusik eingeführt. Das Auto sacramental dagegen, das in Madrid, einige Wochen vor und nach Frohnleichnam, wo die gewöhnlichen Theater geschlossen waren, in besonders dafür hergerichteten Buden (nicht in den Kirchen) aufgeführt wurde, blieb so unter näherer Aufsicht der geistlichen Behörden. In England wurde wie gesagt der Uebergang der Volksbühne in das Hoftheater durch die Stürme der Revoluzion herbeigeführt.

Man hatte also mit dem alten Institut gebrochen und suchte jezt nach einer ganz neuen Grundlage. Die äußern Bedingungen wurden der Opernbühne entnommen, man spielte jezt wohl bei Kerzenlicht in architectonisch decorierten Räumen, mit Decorazionen und Maschinen, mit Instrumentalmusik und jedenfalls auch bald mit

Schauspielerinnen, kurzum in den Bedingungen der italienisch-französischen Bühne. Das alles ließ sich vom Hof aus machen, es kostete bloß Geld; dramatische Dichter konnte man aber damit nicht aus dem Boden stampfen. Nun ist merkwürdig, daß man sich, während das einheimische Theater in seiner Literatur an Fülle erstickte, an Spanien wenden mußte, um ein monarchisches Theater zu bekommen; dazu war Calderon der ganz passende Meister. Den englischen Sitten konnte diese Bühne im ganzen nicht zusagen, aber dem Hof paßte es so. Diese Entlehnung ging von zwei catholischen Dichtern aus; der eine, Samuel Tuke, war Cavallerie-Oberst und trieb die Poesie wohl als Dilettant; er bearbeitete nun, wie er es selbst in seiner Vorrede sagt, eines der 32 calderonischen Conversazionsstücke fünfactig in englischen Jamben. Er sagt ferner, sein König selbst habe ihm diesen Stoff anempfohlen, dem er gehorchen müsse. Da ich den ganzen Calderon nicht zur Hand habe, kann ich nicht sagen, welches Stück es ist; es wird sich aber leicht ausfinden lassen. Die Bearbeitung ist frei und auch im Vers dilettantenhaft; die Decorazionen werden genau angegeben, was im Original bekanntlich nicht geschieht.

57. (1665.) **Elvira, or the worst not always true, a comedy.** Gedruckt 1667.

Der zweite dieser Bearbeiter ist Georg Digby, Graf von Bristol, ebenfalls catholisch, in der Revoluzion ein unstäter Parteigänger und auch Soldat. Es wird erzählt, er habe zwei spanische Stücke fürs Theater geschrieben, welche nach den aufbehaltenen Titeln zu Calderon's Stücken **Mejor está que estaba** und **Peor está que estaba** stimmen. Sie sind nicht erhalten; hier haben wir dagegen ein drittes calderonisches Stück, dessen zweiter Titel wörtlich aus dem spanischen **No siempre lo peor es cierto** übersetzt ist. Die Sprache und der Vers sind wie im vorigen dilettantisch und nachlässig; die Decorazions-Wechsel werden pedantisch genau angegeben und unzähligemal gebraucht; es ist als sollte der ganze Theatergenuß jetzt auf Culissenbewegung gegründet werden. Wenn man das Stück mit dem Original vergleicht, sieht man bald, daß dieser wie der vorige Dichter der Aufgabe insofern nicht gewachsen waren, als Calderon für germanische Zuhörer aus seinem **estilo culto** nothwendig verkürzt

und zusammengezogen werden müßte, diese Herrn ihn aber zu germanisieren glaubten, indem sie ihn, was freilich leichter war, in endloser Breite erweiterten und verwässerten. Die Stücke sind darum viel zu lang und die Originale in Wahrheit nicht erreicht. Dieses erotische Vergnügen des Hofes konnte auf die englische Nazion keinen bleibenden Eindruck machen.

58. (1616.) The widow, a comedy, von Jonson, Fletcher und Middleton. Gedruckt 1652.

Ein Stück der nüchternen Jonsonschen Schule, Naturbeobachtung im Einzelnen ohne Zusammenhang der Theile, ohne irgend eine consequente Leidenschaft und darum ohne irgend ein dramatisches Interesse. Es ist fast tragisch, wenn man bedenkt, daß diß Stück im Todesjahr Shakspeare's geschrieben sein soll und noch viel später gedruckt ist und gleichwohl eine Manier zeigt, die so tief unter ihm steht, daß es nur an die primitive Kunst des spanischen Lope de Rueda erinnert und unter den shakspearischen Stücken höchstens den Two gentlemen einigermaßen zu vergleichen ist; aber diß ist ein Meisterwerk gegen diese Gesellenarbeit gehalten.

59. (1522). The world and the childe. Gedruckt 1522.

Eine Morality im Styl der Fastnachtsspiele, aber in sehr freien irregulären Rhythmen. Der Sprache nach muß das Gedicht wohl dem fünfzehnten Jahrhundert angehören, denn es steht der Sprache Chaucers noch sehr nah. Es ist dialogisch, von dramatischem Interesse kann keine Rede sein, und steht hier nur als das älteste Stück der ganzen Sammlung, ein curiosum.

60. (1563.) The tragical comedy of Apius and Virginia. Gedruckt 1575. Soll 1563 gespielt sein vor der Königin Elisabeth.

Noch ein curiosum. Ein Dichter, der die Alten kennt, sucht die alte Morality ins historische Schauspiel überzuleiten. Aber das lyrische Element ist ihm das wichtigste, es sind lauter Reimverse: in den Metren sucht er wohl ein Analogon griechischer Verse, doch eher des Terenz; die Hauptschemata sind amphybrachysch, als

◡ — ◡ | ◡ — ◡ | ◡ — ◡ | ◡ — (◡)

und ◡ — ◡ ◡ | ◡ — ◡ ◡ | ◡ — ◡ ◡ | ◡ — ◡,

außerdem noch gesungene Stellen. Die Nebenpersonen sind Allegorieen wie in der Morality, Zufall, Gewissen, Gerechtigkeit, Ruhm,

Trost, Lohn; von dramatischer Motivierung ist noch keine Spur; Virginius schlägt seiner Tochter den Kopf ab, nachdem sie gebeten, sich erst die Augen mit dem Schnupftuch verbinden zu dürfen; dann bringt der Vater den Kopf dem Appius u. s. w. Königin Elisabeth hat in der That unter ihrer Regierung das Drama von der Marionette aufwerts bis zur höchsten Höhe der Poesie sich entwickeln sehen

Resultat.

Das altenglische Theater erhebt sich in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts und erreicht seine Höhe mit dem Antritt des siebzehnten. Es stirbt in der Mitte dieses Jahrhunderts eines gewaltsamen Todes durch die politische Revoluzion des Landes. Seine Blüte reicht also kaum hundert Jahre.

Man kann nicht sagen, daß das englische Theater, so wenig wie das spanische, zu den frühsten in Europa gehörte, wenigstens dann nicht, wenn man darunter überhaupt dialogisierte Poesie versteht. Die Franzosen hatten ihr Theater des Mittelalters, das noch der alten Sprache angehört, in ihren Mysterien, geistlichen und auch weltlichen Inhalts, das aber mit dem Dialect ausstirbt; das deutsche Fastnachtsspiel dagegen beginnt die neudeutsche Poesie und seine Blüte fällt in's fünfzehnte Jahrhundert. Es lebt noch im sechzehnten und stirbt mit der Poesie überhaupt erst durch die Kämpfe der Reformazion. Diese beiden Literaturen sind dialogisch und es hätte sich ein wirkliches Drama daraus entwickeln können, wären die Verhaltnisse günstig gewesen; sie blühten aber ohne Folge. In Italien entstand statt des Schauspiels später die Oper; das spanische Theater beginnt in Portugal mit dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und springt über Andalusien nach Castilien über, wo es nach kleinen Anfängen sich fast gleichzeitig mit der englischen Bühne aufs fruchtbarste entfaltet. Etwas später geht von merkwürdig schwachen Anfängen das englische Theater mit Riesenschritten seinem Zenit entgegen und stirbt nur gewaltsam. Das spanische entwickelte sich äußerlich unangefochten, blüht noch durch's ganze siebzehnte Jahrhundert und erst mit dem Eintritt des achtzehnten hat es sich überlebt und stirbt des natürlichen Todes der Erschöpfung. Es hat fast zweihundert Jahre gelebt.

Man fragt, welche Umstände haben dem englischen Theater zu solcher Höhe verholfen? Die natürlichste erste Antwort ist: die privilegierte günstige geographische Lage des Landes durch seine Isolierung, was zunächst den Handel, dadurch einen sich allgemein verbreitenden Wohlstand, endlich einen weitgreifenden gleichmäßigen Bildungsgrad erzeugte. Man muß das Theater nicht vom höchsten möglichen Bildungsgrad eines Volkes ableiten, ja die Poesie oder vielmehr die Kunst überhaupt nicht. Man kann auch nicht sagen, daß die politische Freiheit der nächste Grund war; denn als die politische und bürgerliche Freiheit ihre feste Form fand, war das alte Theater begraben und hat sich seither nie wieder zur alten Höhe erhoben. Aber das muß man sagen, die nämliche Energie, welche das Volk auf die Höhe der Dichtung geführt hat, hat es auch zur Entwicklung der politischen Freiheit geleitet. Es sind zwei Blüten Eines Stammes, deren Früchte geblieben sind. Ein wesentliches Moment war allerdings die Centralisierung des Landes in einer Hauptstadt; das wirkte in Madrid und London ganz gleichmäßig; die Provincialitäten rieben sich an einander ab und daraus resultierte ein Nazionalbewußtsein, das die nächste Quelle dieser Kunst war. Schon daraus ist klar, warum Italien und Deutschland kein Nazionaltheater in diesem Sinne haben konnten. Warum hat aber das sich centralisierende Frankreich auch kein solches? In Spanien und England ging das Theater von ganz volksthümlicher Grundlage aus und wurde in dieser indigenen Form nach und nach Hoftheater. In Frankreich war das mittelalterliche Drama ohne Zweifel volksmäßig, es starb aber mit dem Dialect aus, und als nach schwachen rein auf gelehrtem Wege gemachten Versuchen Corneille sich der Bühne bemächtigte, nahm man die ganze Form fertig aus Spanien herüber. Das Unglück dieser Bühne ist, daß sie von Haus aus Hofbühne war und nie mehr die völlig volksthümliche Basis rückwerts wieder gewinnen konnte, was überhaupt ein verkehrter Proceß wäre. Das deutsche Fastnachtsspiel fußte noch auf dem gemeindeutschen Volksboden, durch die Reformazion wurde dieser untergraben; nun wurden zu einer dramatischen Poesie, wie in Frankreich, von Gelehrten isolierte Versuche gemacht ohne realen Boden, und so bis auf Lessing; da ergriff Shakspeare die deutsche Nazion und mit selbständigen Kräften

ausgerüstet wurde die Kunst, immerhin als eingeimpfte, auf deutschen Boden übertragen. Konnte sie nicht wieder durchaus volksthümlich werden, so ist sie durch Shakspeare wenigstens der Beschränkung durch antike Nachahmung entgangen, welche die ursprünglich spanische Bühne der Franzosen in Fesseln schlug. Wenn aber die Centralisazion einer Hauptstadt immerhin ein Haupthebel des Theaters bleibt, so hat sie ein Moment in sich, welches, zweideutiger Natur, eben diesen Zwecken zu dienen scheint. Es ist besonders in der Geschichte des englischen Theaters in die Augen springend, daß in Folge des großen Wohlstandes und der bürgerlich freien Rührigkeit eine unglaubliche Dissoluzion der Sitten sich einstellte, und diese wird zumal in der dramatischen Poesie sich ihrer selbst bewußt, hebt mit die Bühne, wie die Bühne in der That zur moralischen Fäulniß wieder ihren förderlichsten Beitrag liefert. Diese sittliche Zweideutigkeit ist auch bei Lope de Vega sehr scharf indiciert, doch nicht in dem Grade wie in der shakspearischen Kunst; bei Calderon faßte sie sich im kirchlichen Interesse in ein äußerlich sittliches Maß zurück, bei Shakspeare's Zeitgenossen geht, und durch sein Beispiel unterstützt, dieselbe in die maßloseste Unzüchtigkeit über, die die Kunst und den Staat an den Rand des Verderbens reißt. Dabei ist wieder ein Moment nicht zu übersehen; bei Lope war es villeicht eine in ihrem Ursprung sehr zweideutige Fessel der Licenz, daß er Weiber auf der Bühne hatte; diß verhinderte die Frechheit auf die lezte Grenze des Anstands zu springen. Auf der altenglischen Bühne spielten Knaben die Weiberrollen und eben durch diese ursprünglich sittlich scheue Institution wurde die Darstellung zulezt in die maßloßeste Indecenz getrieben. Aristophanes Zoten sind nur ein wilder subjectiver Uebermuth in einzelnen Ausbrüchen gegenüber der durchgedrungenen Immoralität der lezten altenglischen Theaterschule, obwohl die Verhältnisse auf beiden Seiten sich sehr ähnlich sehen. Wir Deutschen mögen uns beklagen, daß der Mangel einer politischen Einheit uns die reine Blüte dieser Kunst verkümmert hat, aber, die Kunst mit den genannten Gebrechen behaftet, wird man doch anstehen, den Wunsch einer Nazionalbühne mit solchem Unrath erkaufen zu mögen. Unsre Bestimmung war eine andre. Ich hörte einmal in meiner Jugend von Tieck das harte Wort aussprechen: Wir brauchen kein deutsches Theater. Es ver-

letzte mich tief wie jeden, der in der Illusion der Jugend sich selbst Kräfte in dieser Richtung zutraut. Aber Tieck sprach wie jeder sprechen wird, den einmal sein Talent in dieser Richtung entteuscht hat und ich bin, in Tieck's damaligem Alter angekommen, geneigt, das Wort zu unterschreiben. Sicher ist in jedem Fall soviel, die Poesie der Deutschen neigt sich nicht vorzugsweise zur dramatischen Form, wie man es von der englischen in einem eminenten Grade behaupten muß. Kommt einmal einer nach uns, der jenes Wort widerlegen kann, so wird die Theorie schon die Möglichkeit construieren, denn die Philosophie ist ja dazu da, das Geschehene zu reproducieren.

III.

Die Old English Plays in 6 Bänden, London 1814—15, ohne Namen des Herausgebers.

Diese Sammlung hat über die Dodsley'sche den bedeutenden Vortheil, daß sie auf ihren Schultern steht, darum nicht nöthig hat, ein möglichst vollständiges Register sämmtlicher Dramatiker aufzustellen, sondern, nur die vorzüglichsten auswählend, Musterstücke aus ihnen vorführt. Es sind im Ganzen 24 Schauspiele, in chronologischer Folge der Dichter.

Erster Band.

1. Doctor Faustus von Marlowe, erst nach des Verfassers Tod gedruckt 1604 und noch viermal bis 1663. Deutsch von Wilhelm Müller.

Das deutsche Volksbuch ist sehr gut ausgebeutet und für gehörige Abwechslung des Tons durch die Anordnung gesorgt. Die Faustsage mußte die Engländer, wenigstens den gelehrten Theil der Nazion, anziehen, und Marlowe war ein Studierter; für Shakspeare war dieser Stoff nicht so zwingend, nur im Hamlet kommen leichte Anklänge an das Wittenberger Leben vor; aber Shakspeare war kein Gelehrter; wenn er sich aus seinem Schauspielerstand erhebt, so liegt ihm das Cavaliersleben näher als der Idealismus des Gelehrten, wie diß schon durch die Gesellschaft seines Gönners Southampton sich ausspricht. Der dunkle Mann der Wissenschaft aus dem Volksbuch ist hier freilich mehr ausgeführt, als der ideelle Drang der Wissenschaft selbst, der nur im Anfang angedeutet ist; dieser tiefere

Gehalt der Sage mußte einem Deutschen aufgehoben bleiben; das aber ist bei Marlowe die Hauptsache, daß der Wittenberger Magicus der Mann der Reformazion und darum ein Feind des Pabstthums ist; er zieht nach Rom, um den römischen Hof zu verhöhnen und einen vom römischen Kaiser aufgestellten Gegenpabst aus den Klauen des Clerus zu befreien. Beim deutschen Adel spielt er sodann den Taschenspieler und die Catastrophe ist nur die Consequenz der Teufelsverschreibung; Faust bezahlt das Erdenglück mit ewiger Verdammniß. Interessant ist die Vergleichung mit Calderon. Bei diesem hat der Grübler Faust auch ein chevalereskes Element in sich, denn ohne Galanterie und Gesuchtel kann dort nichts abgehen; die Hauptsache ist aber, der catholische Faust muß mit der kirchlichen Versöhnung schließen, was eigentlich die völlige Umkehrung der germanischen Sage ist. Der englische Faust der Volkssage geht im subjectiven Trotz auf sein Wissen ohne Versöhnung unter; der götheschе versöhnt sich auch nicht mit der positiven Kirche, sondern der Dichter läßt ihn in seiner pantheistischen Lebensansicht als versöhnt aufgehen.

2. Lust's Dominion, or the lascivious queen; tragedy, von Marlowe, erst spät gedruckt, 1657 und 1661[1]).

Es ist interessant, das Stück nach dem vorigen zu betrachten. Dort hat der Dichter die deutsche Volkssage für sein englisches Publicum bühnenwirksam zugerichtet, und zahlreiche Ausgaben sprechen für die Popularität des Werks. Hier hat er sich in ein entgegengesetztes Gebiet geworfen; das halb maurische Spanien ist der Boden und der Stoff für seine Phantasieen. Seine innere Verwandtschaft mit Lope de Vega ist hier wieder nicht zu verkennen, aber zu solchen wilden Extravaganzen hat es doch die spanische Bühne nicht gebracht; es sind Fieberträume, die hier vor uns Gestalt annehmen und lebendig werden. Das Reich der Wollust ist der naive passende Titel des Dichters; schwerer zu begreifen, wie sich das Publicum ihn gefallen ließ. Zu einem Druck kam es freilich bei seinen Lebzeiten nicht. Es wird hier wieder klar, wie der Umstand, daß die altenglische Bühne keine Weiber zuließ, auf ein äußerstes der Indecenz hinaus-

1) Daß diß Stück nicht von Marlowe geschrieben ist, ist unten (unter X. Marlowe) bemerkt.

führen konnte; die Liebesintrike der Fürstin mit dem Mohren wäre, von einem wirklichen Weibe gespielt, doch zu ekelhaft geworden; von einem Knaben gespielt konnte man sich das Kunststückchen gefallen lassen. Der blutdürstige Mohr wirkte auf die Masse wahrscheinlich durch sein schwarzes Gesicht und wurde nun eine stehende Figur dieser Bühne; sie ging in Shakspeare's Titus Andronicus über, und ihr lezter idealischer Ausläufer ist ohne Zweifel Othello. In diesem Stücke wird uns namentlich klar, wie Shakspeare schon alle Wildheit der Leidenschaft bis zum Wahnsinn gesteigert auf der englischen Bühne vorfand; er brauchte bloß die mäßigende Kraft des Ideals anzulegen, um das rechte Maß und das Classische zu finden. In diesem Stück ist jedes ethische Element vollkommen negiert, sämmtliche Charactere überbieten sich in Scheußlichkeiten, und es fehlt darum dem Dichter jeder Halt, um sein Werk an irgend eine ideelle Macht anzuknüpfen. Der englische Herausgeber sagt, diß Stück sei nicht so populär geworden, wie der dem Aberglauben des Publicums gemäße Faust, dafür aber sei diß ein weit besseres Schauspiel; da sei Gott für. Das Stück hat das ganze Talent und alle Fehler, welche des Dichters Jew of Malta hatte, nur auf den Gipfel des Wahnsinns hinaufgesteigert. Gedruckt konnte solch ein Werk erst werden, als man die göttliche Erscheinung der shakspearischen Kunst wieder satt hatte und das Theater im Sinken begriffen war. Im Theaterjambus hat aber Shakspeare an Marlowe einen tüchtigen Vorarbeiter gehabt. In gewissem Sinne nimmt Marlowe in der Begründung des englischen Theaters die Stelle ein, welche wir in der Geschichte der athenischen Bühne dem Aeschylus zuschreiben.

3. A pleasant conceited comedy: Mother Bombie, von John Lylly oder Lily. Gedruckt 1594 und 1598.

Lily ist um zehn Jahre älter als Marlowe und gewissermaßen das Gegengift gegen dessen wilde Poesie. Er hat die Alten studiert und war hauptsächlich bemüht, der englischen Sprache eine regelrechte urbane Prosa zu fixieren. Sein Euphues brachte die gezierte Hofsprache in die Mode, dem spanischen estilo culto vergleichbar. Reiche Phantasie zum Dichten besaß er nicht, wohl aber gewandte Stylistik. Man schreibt ihm neun Schauspiele zu. Das historische Stück Alexander und Campaspe war ein passender Vorwurf für ihn,

denn der ganze Stoff war ihm vorausgegeben und er befaßt sich am liebsten mit antikem Costüme. In Beidem, der Gründung einer urbanen Prosa und der Vorliebe für das Alterthum, hat er eine auffallende Aehnlichkeit mit unserm deutschen Wieland. Wie Göthe die Prosa aus Wieland's Händen, so hat Shakspeare die seinige von Lily überkommen; er hat ihn unzweifelhaft nachgeahmt, ja selbst die Fehler seines gezierten Styls hat er wenigstens in jüngern Jahren vielfach in sich aufgenommen. Aus Marlowe's Jambus und aus Lily's Prosa hat Shakspeare seine Diczion combiniert. Als Dramatiker könnte man Lily auch einigermaßen mit Lessing in seinen Jugendschauspielen vergleichen. In vorliegendem Stücke hat er offenbar sich vorgesetzt, ein Lustspiel im Sinne des Terenz zu schreiben; darauf deuten schon die Bedienten- oder Sclavenscenen und dann die Intrike, welche auf einem Paar unterschobener Kinder beruht. In der Schilderung der Localsitten, und besonders weil die Prosa concreten Ton obligat machte, konnte er sich nicht auf das antike Colorit beschränken, und die comischen Theile klingen nicht nur specifisch englisch, sondern ich vermuthe auch provinziell Kentisch, wohin, als in die Heimath des Dichters, auch die Localanspielungen zielen. Manches mögen wir nicht mehr genau verstehen, was auch der Commentar des englischen Herausgebers andeutet. Im Ganzen muß man sagen, die Intrike ist consequent angelegt und durchgeführt, aber das Ganze kalt und nüchtern ausgeführt, ohne irgend eine dramatische Spannung und Wärme; und so wird man zu dem Urtheil gedrängt, daß das Intrikenlustspiel durchaus nicht in den Bereich dieses Talentes fiel; diß Stück konnte auf die englische Bühne von keinem Einfluß sein. Das ganz prosaische Stück enthält nur wenig unbedeutende Singstücke und lächerliche Orakelworte der für das Stück selbst wenig bedeutenden Hechse Mutter Bomby.

4. Midas, comedy, von Lily. Gedruckt 1592.

Diß Stück ist viel ergötzlicher als das vorige. Der Dichter hat einen gegebenen mythologischen Stoff und braucht keine Intrike zu ersinnen. Die Fabel war bei Apulejus gegeben. Diese behaglichen Götter- und Heroengespräche erinnern stark an Lucian und Wieland. Freilich ist die Geschichte des Midas nicht eben ein dramatischer Stoff; der Lohn des Bachus, der ihm Alles zu Gold

werden läßt, und die Strafe Apolls, der ihm Eselsohren decretiert, hängen innerlich nicht zusammen, sondern folgen sich. Aber es giebt den Stoff zu vielen guten Repräsentazionsscenen, welche auch mit den dißmal besser gerathenen Clownscenen guten Contrast machen; der comische Dialog ist hier in der That von Shakspeare's Bediententon nicht mehr weit entfernt. Das Ganze hat viel von Tieck's phantastischen Comödien, namentlich im Contrast der vornehmen und Bedientenwelt. Dazu kommt, daß die Engländer nicht mit Unrecht eine politische Satire im Hintergrunde sehen. Midas, der Alles in Gold verwandeln will, ist Englands Feind, König Philipp II. von Spanien mit seinen americanischen Schätzen; die Insel Lesbos, die er unglücklich angreift und erobern will, ist der mißlungene Armadazug gegen England. Diß giebt dem Gemälde eine weitere Würze. Nur die einzelnen Lieder und Orakelsprüche sind wieder höchst elend; Lily kann so wenig einen ordentlichen Vers machen als unser Jean Paul; beiden ist die Prosa das angeborene Element. Noch lächerlicher sind die vielen lateinischen Phrasen und Hexameter, welche Leute jeden Standes von der Bühne herab sprechen sollen.

Zweiter Band.

5. Endymion, or the man in the moon, von Lily. Gedruckt 1591.

Solche mythologische Stücke waren nach dem Herausgeber die Hofunterhaltung der Elisabeth. Der Mond, Diana, oder wie bei Spenser Cynthia, sollen nur die Königin selbst verherrlichen. Ganz solche prosaische Festspiele, Galanterie und Buffonnerie gemischt, hat auch Molière, viel schöner aber sind sie versificiert bei Calderon zu finden. Der verliebte miles gloriosus dieses Stückes könnte auf Shakspeare's Armado eingewirkt haben; die singenden, den Liebhaber zwickenden Feeen sind auch in die Merry Wives übergegangen.

6. Antonio and Mellida, historical play, von John Marston. Gedruckt 1602.

Wir haben Marston als einen etwas wilden Nachahmer der shakspearischen Manier kennen gelernt. An diesem Stücke ist zuerst merkwürdig, daß es, ehe der Prolog auftritt, eine sogenannte Induczion hat, wie bei Shakspeare auch einmal vorkommt, doch mit an-

derem Inhalt. Hier treten die Schauspieler des Stückes selbst auf die Bühne, mit Mänteln über ihre Characterkleidung geworfen, und besprechen die Charactere, die sie darzustellen haben. Darin liegt schon eine Art Selbstcritik des Stückes, die freilich eine capitatio benevolentiae ist; man könnte an Göthe's Prolog auf dem Theater erinnert werden. Historisch bemerkenswerth ist villeicht, daß aus der Verhandlung sich ergiebt, wie auch ein Schauspieler mehrere Rollen in demselben Stücke zu übernehmen hatte. Auch ist einer darüber unzufrieden, daß er (aber innerhalb der Illusion des Stückes) als Weib verkleidet auftreten müsse.

Das Stück selbst ist das frühste von Marston und hoffentlich sehr jung geschrieben. Ein Jüngling, der Shakspeare auf der Bühne gesehen, kann solche zerstückte Fieberphantasieen aufs Papier setzen, zumal wenn er ein wenig angetrunken gedacht wird. Es sind lauter disjecta membra poetae; der Doge von Venedig und seine Tochter und der besiegte Doge von Genua mit seinem zuerst als Weib verkleideten Sohne als Liebhaber, Bühnenlerm mit Kriegspomp und Maskenfreuden, Zotengerede selbst der hohen Gesellschaft, dann plötzlich tragischer Bombast ohne alle Vorbereitung, nirgends eine Consequenz in der Handlung, und am Ende eine lustige Heirath. Villeicht die tollste Composizion, die überhaupt aufzutreiben. Die Leute sprechen auch lateinische Verse und seitenweise auch italienisch.

7. What you will, comedy, von Marston. Gedruckt 1607, in demselben Jahre mit Shakspeare's Stück gleichen Namens, nach der gewöhnlichen Annahme; diese Identität muß einen besonderen Grund haben. Es wird über die Titelphrase in diesem Stück viel gespottet, und dadurch liegt der Verdacht nahe, unsern Poeten habe ein geheimer Neid auf Shakspeare geleitet. Er erklärt übrigens die Phrase selbst durch die Frage: What's the plays name? Antwort: What you will.

Hier haben wir wieder eine Induczion vor dem Prolog und wie es heißt, „ehe die Musik für den Act spielt," auch ehe die Lampen auf der Bühne angesteckt werden, was die Schauspieler erst befehlen. Die Induczion ist wieder eine prosaische Verwahrung gegen böswillige Critik; einer der Redenden spricht sodann den Prolog. Auch daß man in den Zwischenacten Musik machte, wird am Ende des

zweiten Actes ausdrücklich erwähnt, und auch weiter hin, aber gerade so, als ob diß jezt eine neue Erfindung wäre.

Das Stück selbst, villeicht das späteste des Dichters, ist freilich nicht so planlos wie das vorige, allein der Poet ist doch nicht im Stande, auf einen wirklichen Plan loszuarbeiten. Die Fabel, ein auf dem Meere Vermißter wird nachgeäfft, während der Mann selbst wiederkommt und nun für den Betrüger gehalten wird, obwohl schon oft behandelt, ist an sich gut, aber Marston läßt die Geschichte gar nicht zum Worte kommen über lauter Localzeichnung und Genrebild, was er zwischenschiebt. Die Hauptpersonen sind am wenigsten auf der Bühne und der Dichter vergißt fast immer wieder seinen Plan. Im Ganzen ist bei Marston die Reminiscenz der shakspearischen Manier vorherschend, deren Lebendigkeit er nachäfft und eigentlich parodiert. So kommt z. B. in Act II. eine durchaus nicht motivierte lange Schulmeister- und Schulexamenscene, die sicher nichts Anderes ist, als die weitere Ausführung des schönen Motivs in den Merry Wives, wo der Pfarrer den kleinen William auf der Straße examiniert. Der Dichter nennt am Schluß sein Werk ein slight writ play und sezt bei Deo opt. max. gratias. Er hat Recht; er ist im Ganzen ein Schmierer, der um Geld für die Bühne schreibt und darum Gott dankt, wenn die Anstrengung vorüber ist. Das Costüm ist auch hier venezianisch, der Doge aber reiner deus ex machina.

8. Parasitaster, or the fawn (Schmeichelei), comedy, von Marston. Gedruckt 1606.

Diß wird wohl die beste Arbeit Marstons sein; es wird von Anfang ein verständiger Plan angegeben, auf den durch das Stück hingearbeitet ist und der sich im Ganzen comisch abspinnt, obgleich der Dichter bald in seinen gewöhnlichen Fehler verfällt, daß man über der Fülle von Beiwerken die Haupthandlung immer aus den Augen verliert. Es spielt wieder in Italien. Der alte Herzog von Ferrara begiebt sich verkleidet an den Hof von Urbino, um seinem der Heirath abgeneigten Sohne zu einer Frau zu verhelfen. Der Sohn tritt als Werber für den Vater auf und die Prinzessin verliebt sich in den Werber. Der alte Urbino aber thut sich viel auf seinen Verstand zu gut und hofft die Tochter vor dem jungen Werber zu hüten. Aber das Geheimniß reizt die Liebenden und der Vater muß ihnen als Zwischen-

träger dienen, ohne es zu merken. Der Gedanke beruht auf Terenz' Adelphi und ist nachher von Molière in der Ecole des maris methodischer entwickelt worden. Der Hauptfehler liegt hier wohl darin, daß der alte Herzog von Ferrara am Hofe von Urbino als ein gemeiner Spaßmacher auftritt, sich mit dem gemeinsten Volke herumzankt und Allen schmeichelt (daher der ungehörige Titel), ohne doch für die Haupthandlung ein wesentlicher Förderer zu sein, da sie für sich fortläuft. Auch ist die Catastrophe, wo die Liebenden zu Bette zusammenkommen, nicht züchtig genug, um die Vergleichung mit einem shakspearischen Lustspiel auszuhalten. Auch sonst fehlt es nicht an Unanständigkeiten. Zu bemerken ist noch: Act V. beginnt, während die Zwischenact-Musik noch fortspielt, als Pantomime.

Dritter Band.

9. The wonder of a kingdom, comedy, von Thomas Decker. Gedruckt 1636.

Von Decker werden acht Stücke erwähnt, deren zwei, the honest whore, wir gehabt haben; eine weit größere Zahl hat er aber in Companie mit anderen gemacht deren werden gegen vierzig aufgezählt. Er war Poet und Schauspieler. Gegenwärtiges ist wieder ein italienisches Novellenstück mit lebendigem Dialog und viel Bewegung, mehrere Liebesintriken, aber durchaus keine energische Leidenschaft mit individuellen Zügen, daher auch keine bedeutende Wirkung möglich.

10. The pleasant comedy of old Fortunatus, von Decker. Gedruckt 1600.

Das erste der Decker'schen Stücke, die er allein geschrieben hat. Daß er das, schon zu seiner Zeit alte Volksbuch von Fortunatus wählte, zwingt ihn wenigstens, den banalen italienischen Novellenstoff zu verlassen. Das Ganze ist unterhaltend, aber der Stoff freilich nichts weniger als dramatisch; die Grundlage ist die willkürlichste Mährchenwelt, in der Ausführung mit der derbsten Realität contrastiert. Schlimm für den Dichter ist, daß Marlowe's Faustus älter ist, und dieser Zauberer im Ganzen in demselben Sinne gedacht und ausgeführt ist; so weit ist Decker nur Copist. Noch schlimmer ist, daß er das Stück mit allegorischen Figuren, Glück, Tugend und

[illegible] Moral vollkommen das Genus [illegible] den Knoten und lösen ihn [illegible] Kunst. Das Stück hat [illegible] Scenen. Tieck hat es wohl [illegible] in seinem Phantasus be- [illegible] was die Ausführung des [illegible] des Deutschen ausfallen.

[illegible] von George Chapman. Ge- [illegible]

[illegible] sich an, eine Tra- [illegible] es scheint ihm in [illegible] zu teuschen, wie die [illegible] Bühnenstück gewesen [illegible] Jahre heraus- [illegible] haben soll. Chap- [illegible] Geschichte ge- [illegible] Ehebruchsgeschichte [illegible] zu Tage [illegible] Tone [illegible] die Handlung; [illegible] Acte er- [illegible] Hofmann, [illegible] das Duell [illegible] Diczion des [illegible]verhältniß [illegible] Am Schluß, [illegible] Wahrheiten in's [illegible] ähnlichen [illegible] erscheint [illegible] offen- [illegible] ist völlig [illegible] Ehebrecherin, [illegible] und [illegible] leere Dif- [illegible]

[illegible] Alexander

Dumas' erstes Stück, Henry III., auf der französischen Bühne sah. Es ist im Wesentlichen dieselbe Handlung, nur die Personennamen anders, denn bei Dumas ist Bussy d'Amboise eine Nebenperson, und der Herzog von Guise der beleidigte Gatte, die Herzogin die Ehbrecherin. Dumas giebt eine andere Quelle an, Anquetil. Sollte die Aehnlichkeit bloß in der historischen Grundlage liegen? Chapman's Stück hat in der That mehr Aehnlichkeit mit einer spanischen oder neufranzösischen Tragödie als mit Shakspeare.

12. Monsieur d'Olive, comedy, von Chapman. Gedruckt 1606.

Spielt in einem kleinen französischen Staat; Nancy wäre passend, wenn nicht ein Seehafen genannt würde. Zwei romanhafte Voraussetzungen; ein Ehmann läßt seine verstorbene Frau unbegraben und verzehrt sich bei der Leiche; eine edle Dame, die mit einem Galan ins Geschrei kam, härmt sich darüber und verschließt sich vor der Welt mit ihrer Schwester, macht Tag zur Nacht und schwört, nicht auszugehen. Beide Pazienten werden durch List curiert. Die Haupthandlung giebt aber ein thörichter Junker, der sich einbildet, der Hof wolle ihn zu einer Ambassade verwenden, und dafür unerhörte Anstrengungen macht. Das Stück hat manche heitere und unterhaltende Scene, aber das Ganze hat durchaus keinen Zusammenhang und noch weniger eine ideelle Einheit. Der Ton erinnert hie und da an molièresche Art.

Vierter Band.

13. May-day, comedy, von Chapman. Gedruckt 1611.

Der gelehrte Chapman macht eine complicierte Fabel etwa in Terenz' Manier und verlegt die Scene nach Venedig, obwohl manches daran sehr englisch ist. Das beste ist wohl der alte verliebte Mann, der sich, um eine junge Frau zu besuchen, in einen (aber englischen) Schornsteinfeger verkleidet. Die ganze Gesellschaft sagt sich das Geheimniß in's Ohr und sie haben den Schornsteinfeger tüchtig zum Besten. Der zweite Punct ist, daß die Tochter des Alten mit einem schüchternen Liebhaber vermittelst einer Strickleiter zusammenkommt, was ganz wie eine Reminiscenz aus Romeo aussieht. Das dritte ist der Gemahl jener jungen Frau, der im Wirthshaus stäts betrunken den Captain oder Miles gloriosus spielt und

Laster eröffnet, die in ihrer breiten Moral vollkommen das Genus der alten Morality fortsetzen; sie schürzen den Knoten und lösen ihn am Ende mit Moral, aber ohne drastische Kunst. Das Stück hat manche gute, aber noch mehr schleppende Scenen. Tieck hat es wohl schwerlich gekannt, als er denselben Stoff in seinem Phantasus behandelte; eine genaue Vergleichung würde, was die Ausführung des Ganzen betrifft, schwerlich zu Ungunsten des Deutschen ausfallen.

11. Bussy d'Ambois, tragedy, von George Chapman. Gedruckt 1607, und noch viermal bis 1657.

Der gelehrte und gesetzte Chapman strengt sich an, eine Tragödie im shakspeareschen Tone zu schreiben, und es scheint ihm in einem gewissen Grade gelungen, das Publicum zu teuschen, wie die vielen Drucke beweisen; es muß ein beliebtes Bühnenstück gewesen sein, und das ist sehr merkwürdig, da es in demselben Jahre herauskam, wo Shakspeare seinen Julius Cäsar gedichtet haben soll. Chapman hat einen tragischen Stoff aus der französischen Geschichte gewählt, der aber in der That eine sehr gemeine Ehbruchsgeschichte enthält, wo nirgends die Spur einer ideellen Versöhnung zu Tage kommt. Er bemüht sich, die Reflexion im shakspearischen Tone aufrecht zu halten, aber sie überfluthet bei weitem die Handlung; man sieht, daß es künstlich zusammengeleimt ist. Im ersten Acte erscheint der Held als Abenteurer und dann als begünstigter Hofmann, und dieser Act ist bei weitem der beste. Im zweiten, wo das Duell von dem Boten erzählt wird, ist die Nachahmung der Diczion des Macbeth beinahe lächerlich. Im dritten ist das Ehbruchsverhältniß mit dem kuppelnden Beichtvater vollkommen schamlos. Am Schluß, wo sich d'Ambois und der Monsieur die bittersten Wahrheiten in's Gesicht sagen, ist eine Virtuosität der Diczion, wie bei ähnlichen Stellen in Victor Hugo, nicht zu verkennen. Im fünften erscheint der Geistliche als absurder Teufelsbeschwörer, die Geister sind offenbar auch Shakspeare nachgemacht. Endlich die Catastrophe ist völlig unklar, verrückt und verzeichnet; die Mißhandlung der Ehbrecherin, welche auf der Bühne mehrmals gestochen wird, ist scheußlich, und der Geist des Mönchs vollends absurd. Der Schluß eine leere Dissonanz.

Mich erinnert das Stück an meine Jugend, wo ich Alexander

Dumas' erstes Stück, Henry III., auf der französischen Bühne sah. Es ist im Wesentlichen dieselbe Handlung, nur die Personennamen anders, denn bei Dumas ist Bussy d'Amboise eine Nebenperson, und der Herzog von Guise der beleidigte Gatte, die Herzogin die Ehbrecherin. Dumas giebt eine andere Quelle an, Anquetil. Sollte die Aehnlichkeit bloß in der historischen Grundlage liegen? Chapman's Stück hat in der That mehr Aehnlichkeit mit einer spanischen oder neufranzösischen Tragödie als mit Shakspeare.

12. Monsieur d'Olive, comedy, von Chapman. Gedruckt 1606.

Spielt in einem kleinen französischen Staat; Nancy wäre passend, wenn nicht ein Seehafen genannt würde. Zwei romanhafte Voraussetzungen; ein Ehmann läßt seine verstorbene Frau unbegraben und verzehrt sich bei der Leiche; eine edle Dame, die mit einem Galan ins Geschrei kam, härmt sich darüber und verschließt sich vor der Welt mit ihrer Schwester, macht Tag zur Nacht und schwört, nicht auszugehen. Beide Pazienten werden durch List curiert. Die Haupthandlung giebt aber ein thörichter Junker, der sich einbildet, der Hof wolle ihn zu einer Ambassade verwenden, und dafür unerhörte Anstrengungen macht. Das Stück hat manche heitere und unterhaltende Scene, aber das Ganze hat durchaus keinen Zusammenhang uud noch weniger eine ideelle Einheit. Der Ton erinnert hie und da an molièresche Art.

Vierter Band.

13. May-day, comedy, von Chapman. Gedruckt 1611.

Der gelehrte Chapman macht eine complicierte Fabel etwa in Terenz' Manier und verlegt die Scene nach Venedig, obwohl manches daran sehr englisch ist. Das beste ist wohl der alte verliebte Mann, der sich, um eine junge Frau zu besuchen, in einen (aber englischen) Schornsteinfeger verkleidet. Die ganze Gesellschaft sagt sich das Geheimniß in's Ohr und sie haben den Schornsteinfeger tüchtig zum Besten. Der zweite Punct ist, daß die Tochter des Alten mit einem schüchternen Liebhaber vermittelst einer Strickleiter zusammenkommt, was ganz wie eine Reminiscenz aus Romeo aussieht. Das dritte ist der Gemahl jener jungen Frau, der im Wirthshaus stäts betrunken den Captain oder Miles gloriosus spielt und

seinen lieutenant als Parasiten zur Seite hat, ganz plautinisch oder terenzisch. Dazu kommt noch ein fremdes Liebespaar aus Sicilien, ein Jüngling als Mädchen und ein Mädchen als Knabe verkleidet, was ziemlich absurd und unklar ist, und in der Handlung sich nicht gehörig expliciert. Das Ganze hat wieder unterhaltende Scenen, entbehrt aber schlechterdings jeder Einheit eines Grundgedanken.

14. The spanish gipsey, comedy, von Middleton und Rowley. Gedruckt 1653 und 1661.

Zwei der gewandtesten Bühnenfedern thun sich zusammen, um einen ausländischen Stoff aufs Theater zu bringen. Die Wahl war gut. Cervantes' Novellen haben Romantik die Fülle, aber mehr methodische Breite, als dramatische Beweglichkeit; doch mögen diesen Dichtern auch Lope'sche Lustspiele vorgeschwebt haben; denn es ist geschickt verfahren, die beiden innerlich nicht verwandten Novellen la gitanilla (Preciosa) und la fuerza de la sangre bühnenwirksam in Ein Schauspiel zu verflechten. Allein der Umstand, daß die Zigeuner eine bloße Mummerei und bloß verkleidete Spanier sind, nimmt der Cervantischen Dichtung doch den eigentlichen Lebensnerv und so bleibt das Ganze ein unterhaltendes aber manieriertes Curiosum. Das Stück wurde aber erst gedruckt, als das altenglische Theater längst geschlossen war.

15. The changeling, tragedy, von Middleton und Rowley. Gedruckt 1653 und 1668.

Dieselben Dichter und wieder spät, villeicht nach ihrem Tode gedruckt. Die tragische Fabel dieses Stückes soll aus einer Erzählung von Reynolds „God's revenge on murder" genommen sein, die, wie schon der Titel sagt, einen moralischen Zweck verfolgt. Die psychologische Ausführung ist nicht ohne poetisches Verdienst, das villeicht zum Theil den Dramatikern angehört. Doch fehlt es auch nicht an Absurditäten und Unschicklichkeiten. In Alicante heirathet ein Ritter ein Fräulein, das in ihn verliebt ist, die aber vorher ihren ihr vom Vater bestimmten Bräutigam durch einen ihr verhaßten Diener ermorden läßt, der sie liebt und sie durch Drohungen zu Falle bringt, so daß sie ihre Dienerin für die Brautnacht unterschieben muß; auch diese ermordet jener Diener; so wird eine blutige Catastrophe unvermeidlich; der etwas roh naturalistische Eindruck der Tragödie

erinnert an die neu-französische Romantik. Das schlimmste ist aber, daß diesem tragischen Stoff eine comische Gegenhandlung zwischengeschoben ist, die damit gar keinen Zusammenhang hat. Ein Narrenhaus auf die Bühne zu stellen, war villeicht wieder eine spanische Reminiscenz dieser Dichter; denn in Lope's los locos de Valencia ist dasselbe freilich sehr verschieden dargestellt. Die Frau des Narrenarztes hat zwei verstellte Narren zu Freiern und begünstigt den einen, so daß der Doctor der Geprellte bleibt, ohne weitere Consequenz. Warum dieses Stück the changeling genannt worden, ist mir aus der Handlung nicht klar geworden. Soll der Titel den häßlichen Diener Deflores bedeuten oder auf die unterschobene Braut anspielen?

16. More dissemblers besides women, comedy, von Thomas Middleton. Gedruckt 1657.

Hier haben wir Middleton allein, das Stück wird schon 1622 als ein altes Stück erwähnt, gehört also sicher der altenglischen Bühne an. Middleton zeigt sich als ein fähiger Schüler der shakspearischen Kunst; er weiß in einzelnen Scenen die Lebendigkeit des Dialogs wie der Handlung vollkommen durchzuführen, so daß der momentane Eindruck das Publicum bestechen mußte. Aber im Ganzen fehlt doch die eigentliche Seele. Der Dichter hat sich hier, scheint's, ein Aeußerstes von Verwicklung und Intrike vorgesetzt; die sämmtlichen Personen suchen sich gegenseitig immerfort zu hintergehen, was man in der Kunstsprache der Zeit politic nannte. So, nicht unähnlich manchen spanischen Schauspielen, wird der Zuschauer immerfort durch Ueberraschung gespannt. Dabei ist es besonders auf Heuchelei in der Leidenschaft abgesehen, womit die versteckte Sinnlichkeit der Puritaner gegeißelt zu werden scheint. So zieht sich das Stück durch die seltsamsten Phasen sich kreuzender Leidenschaften fort, bis am Ende sämmtliche Charactere in ihren Hauptinteressen geteuscht und verletzt auf der Bühne stehen. Das ist ein psychologisches Extrem, das aber zum Schaden der vom Dichter postulierten Welt ausschlägt; denn wenn alle Leidenschaft nur in einer solchen allgemeinen Dissonanz zusammenbricht, wo wäre denn da das Lustspiel? Tragisch kann man es nennen, aber zur tragedy gehört auch eine Versöhnung. Die Zigeuner und einige Lehrmeisterscenen sind Parerga.

Fünfter Band.

17. **Women beware women, tragedy, von Middleton.** Auch dieses erst 1657 gedruckt.

Weiber, nehmt euch in Acht vor euresgleichen! ist der Sinn des Titels. Der vortreffliche Stoff dieses Stücks ist historische Tragödie, die bekannte Geschichte der Bianca Capello, welche z. B. in Johannes Müller's Weltgeschichte, XX, 7, vom Jahr 1576 bis 1587 ausführlich erzählt ist, und der Dichter hat sich auch streng an die historischen Berichte gehalten; nur die Nebenintriken mußte er natürlich hinzu erfinden. Das Stück ist sehr methodisch in einer breiten Fülle angelegt und die ersten Acte schildern nicht ohne psychologische Feinheit und auch mit dramatischem Effect das tragische Verhältniß, wie die arme Venezianerin, die sich durch einen Arbeiter nach Florenz entführen läßt, durch schnöde Kupplerkünste an den dortigen Herzog verrathen wird. Die italienische Gesellschaft des Jahrhunderts ist mit einer schaudererregenden Wahrheit geschildert, während der einzig würdige Cardinal einen wohlthuenden Contrast gegen die allgemeine Verderbtheit bildet. Die Nebenintriken sind aber zum Theil zu verwickelt angelegt und das schlimmste ist die comische Person des Stücks, ein alberner Freier, der in seiner absoluten Abgeschmacktheit einen viel zu großen Raum einnimmt, was gegen das ernsthafte Drama zu weit abfällt. Ganz verfehlt ist der fünfte Act, er ist viel zu kurz und übereilt und die tragische Catastrophe so ungeschickt angelegt und so unklar in Scene gesetzt, daß man schlechterdings kein anschauliches Bild von dem Ereigniß bekommt. Das Werk im Ganzen möchte aber doch eine der besten Leistungen Middleton's sein. Es steht fast ganz in Versen, doch sind sie oft seitenlang so abnorm nachlässig gebildet, daß ich überzeugt bin, der Dichter hat diese Partieen in Prosa geschrieben und nur ein ungeschickter Abschreiber sie in Verszeilen verhunzt, denn anderwärts ist der Vers fließend, voll und wohltönend.

17. **A trick to catch the old one, comedy, von Middleton.** Gedruckt 1608 und 1616.

Der Sinn des Titels ist: Eine List, um das früher Verlorne wieder an sich zu bringen. Ein geiziger alter Oheim hat seines liederlichen Neffen Vermögen pfandweise an sich gezogen und ihn da-

durch mundtodt gemacht (mortgaged). Der Neffe beschließt Rache mit einer Mätresse, die er als eine reiche Erbin einführt und für seine Braut ausgiebt. Der Alte will nun den Neffen versöhnen und zahlt ihm sein Vermögen heraus. Inzwischen hat aber ein zweiter Wucherer und Todfeind jenes Alten von dem Glücke des Neffen gehört und beschließt schnurstracks die reiche Erbin für sich zu entführen. Sie geht natürlich darauf ein und heirathet ihn; der Neffe aber hat mit der Nichte dieses zweiten Alten einen Liebeshandel und bekommt sie. Der Entführer muß die saubere Frau behalten. Das Stück ist mit der ganzen Lebenswahrheit der alten Bühne ausgeführt; daß es aber keine streng dramatische Einheit hat, fällt in die Augen. Die List des Neffen gegen den Oheim ist abgeschlossen, wo sie der zweite Alte kreuzt, und die neue Liebe des Neffen war gar nicht motiviert. Am allerwenigsten läßt sich der sittliche Gehalt loben; der liederliche Neffe bekommt mitten in seinen Verirrungen und ohne sichtbare Besserung eine unbekannte Braut; der erste Alte wird um sein unrecht Erworbenes betrogen, hat aber die Freude, seinen Feind, der im Stücke nichts an ihm verschuldet, angeführt zu sehen; die Mätresse wird ohne ein Verdienst belohnt. Man kann das den Weltlauf nennen, wo wäre aber irgend eine Spur poetischer Gerechtigkeit und welcher ethische Gedanke daraus zu entwickeln? Einige Nebencaricaturen von weiteren alten Wucherern bilden noch ein hors d'oeuvre.

19. A new wonder, a woman never vext, comedy, von William Rowley. Gedruckt 1632.

In diesem Stück erweis't sich Rowley als ein liebenswürdiges Talent von idyllischem mehr mimischem als dramatischem Character. Die Localsagen von London, von der Gründung des Schuldgefängnisses Ludgate sind zu Grunde gelegt. Der reiche Kaufmannstand London's erscheint in glänzender Repräsentazion, und dicht neben das plötzliche Unheil von Schiffbruch und Bankerutt gestellt. Ein reicher Mann, der einen liederlichen Bruder von sich stößt, kommt selbst an den Bettelstab, während jenen eine reiche Witwe zum reichen Manne macht. Der Character dieser Witwe ist picant und gut angelegt, obgleich ihre Leidenschaft für den Taugenichts als eine leere Grille erscheint; sie giebt dem Stücke den Namen. Der Sohn des ersten

Reichen ist zwischen Vater und Oheim durch seine Gutmüthigkeit hin und hergezerrt, bis der Handel vor dem König gelös't wird. Den vielen wild leidenschaftlichen besonders italienischen Stücken der englischen Bühne gegenüber macht dieses einen wohlthuenden, idyllischen und patriotischen Eindruck, allein das Talent des Dichters und seine Motive sind nicht sittlich kräftig und nicht dramatisch genug, es ist zu viel überfließende Sentimentalität, die oft an Kotzebuesche Rührlöffelei streift. Im lezten Act ist die Versificazion überaus nachlässig, villeicht verdorben.

20. Appius and Virginia, von John Webster. Gedruckt 1654 und 1655, von Betterton umgearbeitet 1679.

Webster sagt bei Gelegenheit seiner Vittoria Corombona, er arbeite langsam und mit Anstrengung. So hat er auch hier die römische Geschichte mit Methode und Fleiß in Scene gesetzt, aber viel Phantasie und Pathos ist nicht an den Stoff verschwendet worden; es ist alles recht nüchtern geblieben. Das Glück, welches das Stück gemacht hat, kann nur in der edeln moralischen Gesinnung und der historischen Treue begründet sein, welche ihm Anerkennung verschafften, denn ein bedeutendes Werk ist es in keiner Weise. Dazu ist das Schlußmotiv, wo der Leichnam der Virginia noch einmal vor dem Volk ausgestellt wird, direct aus Shakspeare's Cäsar entlehnt.

Sechster Band.

21. The thracian wonder, a comical history, von Webster und Rowley, gedruckt 1661.

Die beiden Dichter nahmen sich vor, ein bühnenwirksames Stück zu schreiben, das ziemlich schablonhaft auf das Vorbild von Shakspeare's Winters Tale quadrierte. Alle dort so wundervoll in Bewegung gesetzte poetische Kräfte wurden nachgeahmt und daraus ging ein auf der Bühne wohl unterhaltendes aber durchaus manieriertes Stück hervor. Diß ist besonders darin sichtbar, daß genau wie bei Shakspeare der vierte Act als der Gipfelpunct des pastoralen Gemäldes hervortreten sollte. Was aber dabei im höchsten Grade beleidigt, ist die völlig lächerliche Unwahrscheinlichkeit, daß sämmtliche in der Handlung betheiligte Personen Jahre lang zusammen verkehren sollen, ohne sich im mindesten zu erkennen. Dem Ganzen können

wir keinen hohen poetischen Werth zugestehen, man müßte denn das Vorbild völlig vergessen können.

Die vorliegende Sammlung schließt ab mit 3 Stücken von Thomas Heywood, welche in dieser Ausgabe sämmtlich den Titel tragicomedy führen; der Herausgeber scheint auf diese classicistische Bezeichnung einen Werth zu legen, die aber innerhalb der englischen Bühne keinen rechten Sinn hat.

22. The english traveller. Gedruckt 1633.

Plautus Mostellaria auf eigenthümliche Art nachgebildet, nicht etwa wie Moliere die antiken Motive verändert, sondern völlig das Stück frei übersetzt, an einer Stelle im zweiten Act, wo ein besoffenes Gastmahl geschildert wird, die griechische Fabel in ihrem eigensten Sinn auf's genialste weiter geführt, dann aber dem ganzen antiken Stoffe eine zweite Fabel untergelegt, die völlig modern und auf ein psychologisch moralisches Problem gestellt ist. Der gereiste Engländer, an welchem Freund und Freundin zu Schanden werden, ist eine ideelle Gestalt, welche auf den Leichtsinn dieser Bühne einen erschreckenden Schatten wirft. Heywood, den man einen Vielschreiber genannt hat, war es vorbehalten, das Wort des sittlichen Imperativ auf der englischen Bühne auszusprechen, welches im shakspearischen Theater latent blieb; Frauenehre ist ein Unantastbares und hier keine Verzeihung möglich; ohne daß der Dichter damit in das andere Extrem fanatischer Grausamkeit verfällt wie Calderon. Wir haben also hier denselben Grundgedanken wie in dem Stück A woman kill'd with kindness. Daß aber das ganz moralische Thema kein sonderlich gutes Drama zuwege bringen konnte, versteht sich von selbst. Die beiden Theile dieses Stücks haben keine innere Verwandtschaft und die Catastrophe ist eine reine Dissonanz.

23. The royal king and loyal subject. Gedruckt 1637.

Ein bedeutendes Werk sowohl in psychologischer als in historischer Beziehung. Die Vasallentreue ist der Vorwurf, den die Spanier unzähligemal, aber meistens mit abstracter Rhetorik ausgeführt haben; hier ist er specifisch englisch oder nazional germanisch ausgeführt. Zwar von Seiten des Königs ist die Motivierung zuweilen etwas schwach und wird zur Grausamkeit der Laune; diß ist geschehen, um die Treue des Vasallen dadurch zu heben; bei ihm ist

einerseits treue Ergebenheit und Gehorsam, anderseits aber wieder der stolze selbstwillige Troz des englischen Peers, der in diesem Lande von jeher eine so scharf geprägte altgermanische Gestalt bewahrt hat. Die Nebenhandlung des vernachlässigten, aus dem Felde zurückgekommenen Offiziers, der sich arm stellt, um seine Freunde zu prüfen, bildet ein heiteres Gegenbild, nimmt aber dißmal doch nicht übermäßig viel Raum weg, so daß die Haupthandlung immer vorherschend und in raschem Fortschritt begriffen bleibt. Wir würden dieses Stück ohne Bedenken für eines der wichtigsten von Heywood erklären, wenn sich nicht eine literarische Streitfrage daran knüpfte. Es ist ein ganz ähnliches Stück Loyal subject von Fletcher, wie es scheint, schon 1618 gespielt worden und das gegenwärtige ist erst 1637 gedruckt. Doch sagt der Epilog, der demnach erst für den Druck und wie man vermuthen darf, mit Beziehung auf das Plagiat des andern Dichters hinzugekommen ist, es sei diß ein altes Schauspiel und der Leser möge entschuldigen, daß es in einem Style geschrieben sei, der jezt gänzlich aus der Mode gekommen. Wir können darum diesen Punkt erst erwägen, wenn uns das Fletchersche Stück zu Händen kommen wird.

24. A challenge for beauty. Gedruckt 1636.

Eine der feinst verschlungenen Liebesintriken der gesammten comisch-sentimentalen Poesie, welche sich in der Literatur da und dort blicken läßt. Die älteste dramatische Version der Fabel, die mir bekannt ist, ist die Comedia Eufemia des Spaniers Lope de Rueda aus dem sechzehnten Jahrhundert. Spätere Nachbildungen werden sich leicht auffinden lassen. (Auch Schreiber dieses bekennt sich zu dieser Sünde mit einem kleinen Lustspiel, die Kaiserkrönung.) Was mir bei Heywood auffällt, ist, daß er, sehr gegen den Gebrauch der englischen Bühne, ziemlich correcte spanische Eigennamen hat, die aber zu denen des Rueda nicht stimmen; ich vermuthe darum, es habe ihm eine andere spanische Quelle vorgelegen. Er hat den Stoff gut ausgebeutet, nur ihn, wie diese Tendenz überhaupt im englischen Theater lag, durch Beiwerke überladen. Die Exposizion kann ich durchaus nicht loben. Eine Königin von Portugal, die sich vor ihrem Gemahl und dem gesammten Hof als die erste Schönheit der Welt proclamiert und anerkannt wissen will, ist doch ein gar zu

plumper und widerlicher Character. Der Spanier Bonavida, der ohne Object in's Blaue hin widerspricht, ist auch nicht zum Besten gedacht. Wie er sich sodann in England mit einer aufgefundenen Schönen verlobt, ist übereilt dargestellt, und das Motiv, wie die Königin die Engländerin durch zwei Spitzbuben bestehlen läßt, um Bonavida sie als untreu darzustellen, und namentlich wie dieser darüber in weiberfeindliche Verzweiflung ausbricht, das hat der Dichter etwas zu plump aus Shakspeare's Cymbeline herübergenommen und war für diese Fabel nicht nothwendig. In den mittlern Acten nimmt aber die der Hauptfabel ganz fremde Nebenhandlung das ganze Interesse in Anspruch. Die Spanierin Petrocella mit ihrem albernen Vater ist für eine spanische Bäurin sehr kräftig und naturwahr angelegt, und das bewährt sich namentlich in der frappanten Catastrophe, wenn es nur nicht verletzte, daß die sinnliche Bäurin nachher eine Hofdame sein soll. Der Seeheld Villadaura spielt als Liebhaber eine zu pitoyable Rolle und der Dichter hat ihn zum Träger der Freundschafts-Aufopferung gestempelt, was Heywood's edler ethischer Richtung ganz entspricht, aber nicht erlaubte, den Engländer Ferrers in seinem Character durchzuführen. Was endlich die Catastrophe des Stücks betrifft, so ist sie allerdings vortrefflich ausgespart, aber überladen dadurch, daß die Figuren der Nebenhandlung mit Gewalt in das Bild hereingezogen sind und die Catastrophe in die Breite ziehen, ohne sie darum energischer machen zu können. Dem ganzen Stück fehlt darum die streng dramatische Einheit, die das vorige Stück hatte, aber der sittliche Grundzug des Dichters ist auch in dieser für ihn ganz geschaffenen Fabel nirgends zu verkennen.

In der lezten Scene, wo Bonavida sich zum Tode bereitet, muß es heißen:

That I were posted to yon country,

denn your country giebt keinen Sinn.

IV.

Die Publicazionen der Shakspeare Society in London.

Erste Hälfte. *)

Unter den dramatischen Stücken stellen wir die von Heywood voran, mit Angabe des Herausgebers und der Jahreszahl der Publicazion.

Ein Band enthält die schon erwähnten Stücke Royal king and loyal subject und Woman kill'd with kindness, ediert von Collier 1850, die beiden bedeutendsten von Heywood; das erste sezt Collier ins Jahr 1600 oder etwas früher, er sagt aber seltsam, es sei seit 1637 nicht wieder gedruckt, da wir doch die gleichlautende Ausgabe von 1815 soeben besprochen haben. Das zweite Stück ist nach der dritten Ausgabe 1617 abgedruckt; die bestimmte Nachricht von der Aufführung ist vom März 1602. Die erste Ausgabe ist von 1607, wovon Collier 1851 einige Bogen abdrucken ließ, die keine bedeutende Differenz enthalten. Die neuen Stücke sind für uns:

1. If you know not me you know nobody, mit der Vignette der Königin Elisabeth in einem elenden Holzschnitt, zwei Theile. Collier hat es unter dem Titel: Two historical plays on the life and reign of queen Elizabeth 1851 herausgegeben nach alten Drucken von 1605 und 1607, worauf noch drei, vier Auflagen folgten.

In diesen offenbar sehr populär gewesenen zwei Gedichten darf man kein dramatisches oder auch nur specifisch poetisches Verdienst suchen, es ist, wie ich vermuthe, ein frühes Jugendwerk des Dichters, nach seinen Prentices of London (vor 1600) geschrieben, und da Elisabeth 1603 starb, kurz vor oder nach ihrem Tode. Ein so delicater patriotischer Stoff ließ in beiden Fällen dem Dichter keine große poetische Freiheit; es ist alles so genau wie möglich nach den historischen Daten, wie sie vom protestantischen Standpunkte sich darstellen, in Scene gesetzt; eine gewandte Feder ist allerdings bereits bemerkbar. Der erste Theil, auch The troubles of queen Elizabeth, stellt die Verfolgungen der jungen Prinzessin dar, die sie von ihrer catholisch gesinnten Schwester, der Königin Mary zu erleiden hatte,

*) Die ganze Sammlung steht mir jezt nicht zu Gebote.

bis diese durch ihren Tod Elisabeth den Thron überläßt. Collier hält diß Stück für eine Verstümmlung nach Art des älteren Hamlet; das zweite etwas besser ausgeführte spielt in Elisabeth's später glänzender Zeit, 1588, und hat zwei Hauptereignisse, die Erbauung der Royal exchange (Börse) von London und den großen Seesieg des Francis Drake mit dem Untergange der spanischen Armada. Diese Behandlung von Londoner Localsagen im patriotischen Sinne schließt sich ganz an die Manier an, die villeicht etwas später Rowley in seinem Woman never vext angeschlagen hat. Es ist interessante Sittenschilderung dieser für uns so wichtigen Zeit, aber wie gesagt, keine hohe Poesie darin zu suchen.

2. The fair maid of the exchange, gedruckt 1607 und 1637, ediert 1846 von Barron Field. Ein niedliches Possenspiel im Costüm des damaligen Londoner Bürgerlebens, aber so lustig, daß der Plan eine italienische Maskenfarse zu sein scheint. Der Krüppel, der ein Mädchen von den Dieben mit der Krücke heraushaut, und in dessen Bravour sich die Schöne verliebt, dann der wahre Liebhaber, der sich in die Maske des Krüppels stecken muß, um seiner Geliebten ins Herz zu gelangen, sind äußerst ergötzlich, die andern Figuren leicht hingeworfen, Alles in architectonischer Farsenform. Das Ganze leicht und ballettartig hübsch.

3. Fortune by sea and land, a tragicomedy, von Heywood und W. Rowley, herausgegeben 1845 von Barron Field, der erste Druck nach der beiden Dichter Tode 1655 unter Cromwell, aber viel früher geschrieben, villeicht noch unter Elisabeth. Shakspeare's Gentlemen of Verona etwa haben den Dichtern vorgeschwebt; wenigstens die größte Leichtigkeit der Bewegung, dabei idyllische und sittliche Motive, wie Rowley und Heywood es verlangen. Ein Jüngling tödtet den andern, der ihn fordert, weil er ihm den Vater beschimpft, und wird vom Bruder desselben getödtet, dieser muß fliehen und wird von einer Frau (ziemlich spanisch) in einer Scheune versteckt; sie schickt ihn nachher an einen Bruder, und der läßt ihn zur See entwischen, wo er Capitän wird und zwei berüchtigte Seeräuber fängt; das die Haupthandlung; das Ganze ist hübsch und natürlich, aber sehr leichte Waare.

4. The fair maid of the west; zwei Theile, von Heywood.

Ediert von Collier 1850. Beide Theile, die ganz zusammenhängen, sind geschrieben 1617, gedruckt 1631. Die Zeit der Handlung des ersten Stückes ist nach Collier 1597. Eine Liebesgeschichte, ziemlich jugendlich gedacht. Wenn der junge Dichter in eine Kellnerin verliebt war, so läßt sich's begreifen, wie er die Phantasie imaginieren konnte, er gerathe mit ihr in die Barbarei und an den Hof von Fez, wo sie beide mit dem Fürsten und der Fürstin ungefähr dieselbe Rolle spielen, wie sie Wieland's Oberon aus altem Romanstoff dargestellt hat. Das Stück hat wenig tiefere Motivierung, doch tritt in der Scenerie Fez die ethische Seite Heywood's hervor, wo der Held mit einem Mauren einen Großmuthswettstreit prästiert. Das Ganze ist etwas leicht, aber beweglich und lebendig, und ganz unterhaltend. An Shakspeare's Gentlemen wird man öfters unmittelbar erinnert.

5. The golden age and the silver age, von Heywood, das erste gedruckt 1611, das zweite 1613 (im selben Jahre kam auch ein brazen age, aber erst 1632 ein iron age heraus). Von Collier ediert 1851.

Die Zeit der Elisabeth brachte gelehrte Bildung, das Alterthum, und so natürlich die griechische Mythologie in die Mode und ins Bewußtsein des gebildeten Publicums; so konnte eine lebendige Schaustellung dieser Fabeln auf der Bühne auf lebhaften Beifall rechnen; daß diß schon zu Lebzeiten Shakspeare's der Fall war, spricht für Heywood's Talent. In der That ist diese Mythologie lebendiger als die spätere Calderon's, aber auch nur bei der hohen Freiheit der englischen Bühne möglich. Zwar wird offenbar auch hier schon viel auf äußere Ausstattung der Hofunterhaltung verwandt, aber die Hauptsache ist wieder, wären schon weibliche Schauspielerinnen dagewesen, so wäre diese Darstellung, namentlich der erste Theil, über alle Begriffe indecent ausgefallen; nur Knaben konnten diese Geliebten Jupiters mit einigem Scheine des Decorums darstellen. Im zweiten Theil ist merkwürdig, daß Act II. eine freie Uebersetzung des plautinischen Amphitruo enthält; poetischer ist vielleicht Act IV., die Fabel der Semele, die zur Vergleichung mit der Schiller'schen Behandlung des Stoffes einlädt. Eine Curiosität ist endlich die Stelle im Amphitruo, wo den Dichter die dreifache Nacht des Jupiter zu der gelehrten Combinazion führt, dieselbe Naturerscheinung habe auch

Josua dazu benutzt, um die Sonne still stehen zu machen und die Cananiter zu schlagen. Er meint also, die Sonne scheine drei Tage lang über Palästina, während über Theben drei Tage Nacht bleibt. Die Vermischung der Mythologie und der Bibel ist äußerst naiv und zu verwundern, daß sie in England nicht schon damals kirchlichen Anstoß gab, aber das Antike war nur ein Curiosum und erschien noch nicht als eine Macht im allgemeinen Bewußtsein.

Hier schließen die Heywood'schen Stücke ab.

6. John a Kent and John a Cumber, von Anthony Munday. Ediert von Collier 1851 nach einer Handschrift von 1595. Munday ist geboren 1553 und wurde achtzig Jahre alt, er ist also elf Jahre älter als Shakspeare. Ein höchst merkwürdiges Stück, leider im Manuscripte sehr defect, zumal der Schluß. Eine wälische Landsage vom Zauberer John a Kent, der durch seine Kunst den Zauberer John a Cumber besiegt. Es ist die Volkssage dramatisiert, doch ich vermuthe, auf den Dichter habe auch Plautus' Amphitruo gewirkt, an der Stelle, wo je ein Zauberer des andern Gestalt annimmt, und namentlich da beide in Einer Gestalt, einer oben auf der Mauer, der andere unten, auftreten, ganz wie die beiden Sosia. Das Wichtigste ist aber das volksthümliche Zauberwesen; das Stück ist gleichzeitig mit Midsummernight's Dream, und in beiden kommen Geister vor, welche Menschen irre führen. Noch wichtiger ist aber, daß der die Leute irreführende, Musik spielende Geist ganz die Rolle spielt wie Ariel in dem viel späteren Tempest. Shakspeare scheint also dieses Stück nachgeahmt zu haben.

7. The mariage of wit and wisdom, interlude, nach einem Manuscripte von 1579, ediert von Halliwell 1846. Gewöhnliche Morality mit Allegoricen in Reimen, die Handschrift aber nachlässig und defect. Es kommt eine Scene darin vor, wo der Clown als öffentlicher Ausrufer die vorgetragenen Worte nachsprechen soll, die er absichtlich in Unsinn verkehrt, was ich ganz ebenso in einer französischen Farse des sechzehnten Jahrhunderts (bei Viollet le Duc) gelesen. Ist das Ganze villeicht dem Französischen nachgebildet?

8. Shakspeare's Heinrich der Vierte, in Einem Theile arrangiert, nach einem alten Manuscripte des Lord Dering, geschrieben vor 1644, herausgegeben von Halliwell 1845. Diplomatisch genauer Abdruck

des Manuscripts; wesentliche Differenzen vom shakspearischen Stücke sind nicht vorhanden, villeicht sind aber einzelne Lesarten von Bedeutung.

V.

Fletcher.

The works of Beaumont and Fletcher, Ausgabe von Weber, mit literarischer Unterstützung von Walter Scott, Edinburg 1812, in 14 Bänden.

Wir haben es dißmal mit einem der bedeutensten Dramatiker zu thun, den ich mit Euripides und Lope de Vega auf Einen Rang setze. Um sein Verhältniß zu den Zeitgenossen gleich zum voraus auszusprechen, sind Analogieen das beste Hilfsmittel. Mit der gleichzeitigen spanischen Bühne verglichen, stellen sich Lope — Calderon und Shakspeare — Fletcher so dar, daß Lope die Form geschaffen, Calderon sie verfeinert hat, Shakspeare die Form aus Marlow's Händen empfing und auf ihre classische Höhe stellte, Fletcher sie aber einseitig als bloße Theaterkunst ausbildete und nach dieser technischen Seite noch größere Popularität erreichte. Im Ganzen genommen ist Calderon ein tieferer Dichter als Lope, dieser aber der gewandtere Dramatiker, und so stellt sich auch das Verhältniß zwischen Shakspeare und Fletcher. Lope hat den Ruhm, Calderon die Bahn gebrochen zu haben, und darin ist er höher gestellt, als Fletcher, Fletcher möchte aber doch in dramatischer Energie über Lope stehen, wie Shakspeare über Calderon, oder kurz gesagt wie das englische Theater über dem spanischen. Noch klarer wird uns villeicht die Sache durch eine Parallele mit dem griechischen Theater. Aeschylus schafft die Form, grandios aber wild, Sophocles findet das rechte Maß, Euripides fällt von der Höhe des Cothurn, ergänzt aber die jezt unentbehrliche psychologische Entwicklung, Aristophanes verhöhnt ihn als einen Mann der Aufklärung, fällt aber über diesem Geschäft in die wildeste Ausgelassenheit. Auf der spanischen Bühne ist die Analogie des Aeschylus mit Lope, des Sophocles mit Calderon schlagend, die andern finden hier keine volle Parallele. Auf der englischen Bühne fiel die Rolle des Aeschylus unzweifelhaft Marlow zu; da dieser

aber schon in seinem dreißigsten Jahre starb, konnte er seine Mission nicht vollständig erfüllen, die Rolle des Aeschylus fiel darum zum Theil noch in Shakspeare hinein, der in sich diesen und Sophocles vereinigte. Der ihm folgende Fletcher war zur Rolle des nachtretenden Euripides gezwungen, die er aber mit der ganzen Wildheit des ausschweifenden Aristophanes in sich vereinigte. Also Shakspeare = Aeschylus + Sophocles, Fletcher = Euripides + Aristophanes. Solche Parallelen haben viel Belehrendes, einiges Schiefe bleibt aber immer hängen.

Wir müssen jezt den Namen Schlegel nennen. Seine für uns immer noch classische Dramaturgie leidet bekanntlich an einem Mangel, der der jugendlichen Concepzion des Werkes zugeschrieben werden kann, villeicht auch dem Bedürfniß, auf ein gemischtes vornehmes Publicum durch rhetorische Künste zu wirken. Er bedarf für seine literarischen Gemälde scharfer Lichter und Schatten, um sich gegenseitig zur Wirkung zu verhelfen. Schlegel erhebt in jeder Literatur einige Hauptthelden und erniedrigt ihnen zu Ehren die Nebenstehenden. So nennt er Aeschylus roh, um Sophocles den Kranz zu reichen, diesem muß Euripides wieder zur Folie dienen, und dieser noch einmal rückwerts Aristophanes heben, der dann noch durch die erniedrigte neue Comödie hinaufgeschraubt wird. Auf der spanischen Bühne wird Lope beschmutzt, um Calderon einseitig zu vergöttern, auf der französischen wird auf Corneille's uud selbst auf Moliere's Kosten Racine erhoben, Voltaire wieder verworfen. Auf der englischen soll Shakspeare auf Kosten aller seiner Landsleute auf eine maßlose Spitze gestellt werden und auf der deutschen wird seltsamerweise Göthe als Dramatiker anerkannt, um an Schiller zu mäkeln, gegen das Bewußtsein der Nazion; hier walten aber persönliche Syn- und Antipathieen. Schlegel, das dürfen wir jezt wohl aussprechen, hatte weder Lope de Vega noch Fletcher studiert, nicht einmal den von ihm vergötterten Calderon. Er bringt über alle diese Männer sehr abstracte allgemeine Betrachtungen, keine Analyse ihrer Werke, deren er nur wenige kannte. Man kann sein Urtheil über Beaumont und Fletcher im Ganzen begründet nennen, aber doch giebt es nur die eine Seite der Sache oder die einseitige Ansicht englischer Critik, welche ihn hier statt der Anschauung der Werke selbst leitete. Nur in Einem

Punkte hat er sich mit seiner Quelle vollständig geirrt und dieses führt uns auf das wichtige Verhältniß Fletcher's zu seinem gewöhnlich genannten Dichtgenossen Beaumont.

Schlegel sagt: „Es ist jezt unmöglich, die Hand eines jeden an sichern Kennzeichen zu unterscheiden und es verlohnt sich auch nicht der Mühe. Alle ihnen zugeschriebenen Stücke, mögen sie nun von einem allein oder von beiden zusammen herrühren, sind in demselben Geiste und in derselben Manier gedichtet. Es ist also wahrscheinlich, daß nicht das Bedürfniß, ihre beiderseitigen Mängel zu ergänzen, sondern vielmehr eine persönlichen Aehnlichkeit der Sinnesart sie bewog, sich so anhaltend zu verbinden."

Das ist so ungefähr das landläufige Urtheil bei den Engländern; hätte aber Schlegel diese Werke wirklich gelesen, so hätte er im Gegentheil ungefähr so sich aussprechen müssen: Diese beiden Dichter wurden nicht nur durch eine gemeinschaftliche Liebhaberei für die neuaufgeblühte Theaterkunst, sondern auch durch äußere sociale Verhältnisse veranlaßt, sich einander anzuschließen. In allem übrigen, in den wesentlichen Richtungen ihres Talents, sind sie sich so antipod entgegengesetzt, daß man eigentlich nicht begreift, wie sie sich zu einer wirklichen Gemeinschaft der Arbeit verständigen konnten, und ein Leser, der sich die Mühe nähme, ihre sämmtlichen Werke auch nur zweimal hintereinander durchzulesen, völlig in Stand gesetzt wäre, fast auf den Vers hin zu sagen, wie viel und wie wenig an jedem einzelnem Stücke dem einen und dem andern angehört, denn ihre beiderseitige Manier ist sich absolut heterogen.

Lassen wir aber jezt die Polemik gegen Schlegel auf sich beruhen und betrachten wir rein die historischen Data. Das chronologische Verhältniß unserer beiden Dichter Shakspeare gegenüber ist folgendes:

Shakspeare's Geburt 1564, Tod 1616 mit 52 Jahren.

John Fletcher's Geburt 1576, Tod 1625 mit 50 Jahren.

Francis Beaumont's Geburt 1585, Tod 1615 mit 30 Jahren.

Shakspeare kam bekanntlich mit Schauspielern seiner Vaterstadt nach London und bewegte sich dort fortwährend in dieser Gesellschaft, wie man es ausdrücken kann, als gemeiner Schauspieler, denn der Schauspielerstand war der vornehmen Gesellschaft gegenüber durchaus

in keiner sonderlichen Achtung. Auch seine Verbindung mit dem Grafen Southampton scheint mehr eine zufällige Episode seines Lebens zu bilden. Seine Poesie wird freilich den Dichter über seine sociale Stellung vollständig getröstet haben, doch nicht sie allein; er hatte auch den Sinn für die realen Güter des Lebens, und wußte sich, nicht durch Buchhändlerhonorare, wohl aber als Aczionär der Bühne, aus der Armuth des Schauspielerlebens nach und nach zu einem bedeutenden Vermögen heraufzuarbeiten. Er besaß bei seinem Tode mehrere Häuser in seiner Vaterstadt und sein Aczienantheil beim Blackfriar-Theater wurde schon 1608 zu etwa siebzigtausend Gulden unseres Geldes angeschlagen. Shakspeare rückte so in die Qualität des wohlhabenden Bürgers vor, blieb aber damit immerhin von der adligen Societät streng ausgeschlossen.

Anders bei seinen Nachfolgern in der Kunst. Fletcher's Vater war Bischof von London, also einer der ersten Prälaten des Reichs und so der hohen Aristocratie angehörig; er soll sich eine traurige Berühmtheit dadurch verschafft haben, daß er der Maria Stuart ihre lezten Tage verbitterte durch seine Quälereien sie zum Protestantismus zu bekehren; als ein Curiosum kann auch erwähnt werden, daß einer seiner Zeitgenossen sagt, er sei an übermäßigem Genuß des Tabacks gestorben, worunter man Rauchtaback wird zu verstehen haben. Es ist bekannt, daß zu Shakspeare's Zeit die Stutzer des englischen Hofes sich während der Vorstellung Stühle auf die Bühne setzen ließen und während der Aufführung rauchten; bei den dramatischen Dichtern wird auf diesen häßlichen Gebrauch sehr häufig angespielt, und daß Shakspeare selbst den Taback niemals erwähnt, läßt villeicht auf seine leidenschaftliche Abneigung gegen diese Unsitte schließen. Fletcher wuchs also im Ueberfluß, in der besten Gesellschaft und in der Schule der Gelehrten auf, er hat sich mit Philologie beschäftigt und, wie seine Werke ausweisen, viel Französisch, Spanisch und Italienisch gelesen.

Endlich Beaumont stammte aus einem der ältesten normännischen Adelsgeschlechter, sein Vater begleitete eine hohe richterliche Stelle und er selbst studierte die Rechte, aber seine Vorliebe zur Poesie führte ihn zur altclassischen Philologie. Daher wohl seine frühe Freundschaft mit dem gelehrten Ben Jonson, der ihn in die literarische

Welt einführte. Ben Jonson, 1574 geboren, war gewissermaßen der Antipode Shakspeare's auf der englischen Bühne; classisch gebildet fühlte er sich hoch über den gemeinen Schauspieler gestellt; dabei hatte er ein feines Beobachtungstalent und viel satirischen Witz; was ihm fehlte war eine productive Einbildungskraft, die schließlich allein den dramatischen Dichter ausmacht und die er in Shakspeare nothwendig beneiden mußte. Beaumont, der sich sehr jung an ihn und später an Fletcher anschloß, war eine ähnliche Natur; beide Freunde schrieben ihm ein höchst feines critisches Talent in der Poesie zu und zogen ihn in dieser Richtung für ihre Produczionen zu Rathe. Beaumont war aber phantasielos wie Ben Jonson und schrieb in dessen nüchterner und kühler Manier, während Fletcher's Genius unverkennbar eine innere Verwandtschaft mit Shakspeare hatte und in ihm sein eigentliches Vorbild erkennen mußte. Trotz dem kann die Verbindung der beiden jüngern Dichter mit Shakspeare aus socialen Gründen niemals eine sehr innige gewesen sein. Beaumont übrigens lebte nur dreißig Jahre und Fletcher schrieb vor und nach seiner Verbindung mit ihm sehr vieles, villeicht sind seine besten Werke alle nach Beaumont's Tode geschrieben.

Es ist sicher nur der socialen Verbindung zuzuschreiben, daß man die beiden Männer bei der späteren Herausgabe ihrer Werke in eine moralische Person zusammenwarf, denn Beaumont's Antheil fällt in Wahrheit dabei kaum in Betracht; er war nur der noch vornehmere Namen und die Herausgeber waren nur die Schauspieler.

Wenn man genau den Succeß beobachtet, welchen nach den erhaltenen Nachrichten Shakspeare's und Fletcher's Werke nebeneinander auf der englischen Bühne erreichten, so ist höchst merkwürdig, wie das Urtheil der Masse der Zeitgenossen sich mehr und mehr auf die Seite des zwölf Jahre jüngeren Nachfolgers zu neigen scheint. Fehlt ihm die tiefere Weisheit der shakspearischen Muse, so hat er den Vorgänger doch von Einer Seite allmählich überflügelt, nämlich als bloßer Theaterdichter. Fletcher ist noch theatralischer als Shakspeare. Da dieser, nach Collier's Untersuchungen, spätestens im März 1613 London für immer verließ, um sich in seiner Vaterstadt Stratford anzusiedeln, so war, meiner Ueberzeugung nach, diese Entfernung keine ganz freiwillige. Es lassen sich freilich andere Gründe dafür vor-

bringen; wenn auch bei einem Talent wie dieses von einer geistigen Erschöpfung eigentlich nicht die Rede sein kann, so kommt doch die physische in Betracht. Shakspeare hatte seinen Körper in der Jugend in keiner Weise geschont und das Alter mahnte ihn ohne Zweifel frühzeitig zum Einhalten der Produczion. Dabei hatte er den äußerlichen Zweck seines Gewerbes erreicht, er war reich geworden, er wollte den Rest seiner Tage in Ruhe genießen, das ist sehr natürlich. Das Auffallende bleibt bei alle dem, daß auch nicht eine Spur von Notiz sich erhalten hat darüber, daß das Publicum seinen Rücktritt von der Bühne ernsthaft und schmerzlich bedauert hätte. Im Moment seines Abtretens scheint vielmehr das gesammte Publicum in der Begünstigung seines Rivalen absorbiert und begeistert, und dieses Verhältniß dauert fort, nicht nur so lange Fletcher lebt, sondern über seinen Tod hinaus, wo seine Werke viel populärer sind, als die shakspearischen und bis zur Revoluzion, wo die Puritaner die Theater schlossen. Ja, es geht noch weiter, denn als bei Carl's II. Thronbesteigung die Restaurazion auch das Theater zurückführte, sind es viel weniger Shakspearische Stücke, sondern fast ausschließlich Fletcher'sche, welche abermals das Publicum bezaubern und erst gegen das achtzehnte Jahrhundert hin scheint Fletcher auf der Bühne zu veralten. Allmählich reagierte die Critik der gebildeten Classen und als man in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts Shakspeare wieder auf die Bühne brachte, da fiel es nun niemand mehr ein, ihm Fletcher an die Seite zu setzen. In jenem wirkte jezt die allgemein studierte tiefere Poesie, in diesem mußte die wilde Unzüchtigkeit zurückstoßen. So kann man sagen, das alte Unrecht hat sich mit der Zeit ins Gleiche gesetzt, ja es ist ins entgegengesetzte Unrecht verkehrt worden, sofern Fletcher bis auf den heutigen Tag über Gebühr vergessen wurde. Uns Deutschen, die wir unsres gebührenden Antheils an der Verherrlichung Shakspeare's uns wohl rühmen dürfen, sollte man denken, müßte es auch vorbehalten sein, Fletcher's Verdienst in sein wahres Licht zu stellen, unbeirrt von seiner uns nicht mehr berührenden persönlichen Rivalität gegen den größeren Vorgänger, aber auch unbeirrt durch den moralischen Schmutz, der von seinem Studium abschreckt. Das ist für das große Publicum eine gerechte Rücksicht, aber die wissenschaftliche Critik hat höhere Gesichtspunkte und darf

einen englischen Dichter aus diesem Grunde so wenig verwerfen, als uns diß bei Aristophanes erlaubt ist. Ich fasse also mein Urtheil über den Dichter in mein schon ausgesprochenes Wort abermals zusammen: Fletcher ist der englische Euripides und Aristophanes in Einer Person, und ich glaube, jeder der sich die Mühe nimmt, seine Werke zu studieren, wird mir in der Hauptsache Recht geben.

Bemerkenswerth ist villeicht noch, daß der Styl unseres Dichters sich vom shakspearischen dadurch unterscheidet, daß er so gut wie gar keine Wortspiele hat; sie waren jezt bereits abgenuzt und aus der Mode.

Man dachte in der classischen Zeit des englischen Theaters wenig an buchhändlerische Ausbeutung der Produczionen; die Dichter machten sich durch das Theaterhonorar oder durch Aczienantheil bezahlt. So sind von Shakspeare wie von Fletcher nur gelegentlich einzelne Stücke zu ihrer Zeit in Quart herausgekommen und davon villeicht die Mehrzahl ohne eigentliches Verlagsrecht, wie wir jezt sagen, denn zwischen ihm und dem Nachdrucke war noch gar keine feste Grenze gezogen. Der Druck hätte vielmehr die Theater beeinträchtigt, die ein Monopol auf die Stücke hatten. So wenig als Shakspeare dachte also auch Fletcher an eine vollständige Sammlung seiner Werke. Erst als den Schauspielern durch die Revoluzion ihr Brot entrissen war, über zwanzig Jahre nach Fletcher's Tode, machte sich eine Gesellschaft von Schauspielern daran, die jezt nicht mehr anders auszubeutenden Werke wenigstens durch den Druck nutzbar zu machen, nnd so entstand die erste Gesammtausgabe der Werke von Beaumont und Fletcher von 1647; eine zweite erschien nach der Restaurazion 1679; dann eine in Octav 1711; ein angefangener Commentar von Theobald 1742, dann der vollständige Text von Seward 1750, wieder eine 1778, dann eine commentierte von Mason 1798 und endlich die Weber'sche von 1812, die uns vorliegt.

Wenn ich mir es allerdings als ein Verdienst anrechne, das deutsche Publicum mehr als bisher geschehen, auf diesen bedeutenden Dichter aufmerksam zu machen, so muß ich doch vor einer Consequenz warnen. Da wir es im Uebersetzen so weit gebracht haben, so könnte eine jüngere Generazion leicht in Versuchung gerathen, auch diesen Dichter wörtlich und genau zu übersetzen. Das wird aber

mißlingen. Das deutsche Lesepublicum ist ein viel anders gebildetes als das englische; in England läßt man sich die alterthümliche Wildheit trotz des puritanischen Eifers aus patriotischer Ehrfurcht vor dem historischen Nimbus der alten Bühne gefallen. Fletcher völlig verdeutscht wäre dagegen eine Unmöglichkeit, und ihn umbildend für die Bühne nutzbar zu machen, dazu wird beinahe ein neuer Dichter gehören. Das nämliche, aber in geringerem Grade, läßt sich auch von Lope de Vega behaupten.

Ich gehe nun zur Aufzählung der einzelnen Stücke über. Bei der Mehrzahl derselben, die die Engländer als gemeinschaftliche Arbeiten Beaumont's und Fletcher's betrachten, bemerke ich dieses gar nicht; interessant sind uns dagegen diejenigen, welche sie dem einen oder andern allein zuschreiben, und für diese Fälle werden wir uns unsre vorzügliche Aufmerksamkeit vorbehalten, um die Individualität beider Dichter scharf auseinander zu halten.

Erster Band.

1. The faithful friends. Diß Stück ist in dieser Ausgabe zum erstenmal nach einem aufgefundenen alten Manuscript gedruckt worden; es ist aber kein bedeutendes Werk. Daß es aus einer guten Schule und großen Manier entsprungen, sieht man wohl. Es ist der Styl der shakspearischen Bühne, allein der, wie es scheint, junge Poet hat keinen festen Plan und gegen das Ende wird alles übereilt aufgelöst, trotz aller Dissonanzen; wie ein Musikstück, das ohne Kenntniß des Generalbasses sich in der Accordenfolge verirrt, folglich dilettantisch. Uebrigens ist das römische Costüm ganz willkürlich und es spielte besser an jedem modernen Hofe; die Republik ist hier nur eine Maske. Auch das Comische ist in diesem Stücke schwach.

2. The knight of the burning pestle. Gedruckt 1613. Nach Einiger Vermuthung von Fletcher allein gedichtet; man vermuthet um 1604, wo der spanische Donquixote schon heraus war, dessen englische Uebersetzung 1604 erschien; da aber auch mehrmals auf Macbeth angespielt wird, der von 1606 ist, so ist es wahrscheinlich erst um 1611 geschrieben. Eine Nachricht sagt, es sei in acht Tagen ausgeführt worden; gewiß ist, daß die Satire dieses Possenspiels zu-

nächst Heywoods Four prentices of London trifft, dann aber überhaupt die Romantik, wie sie der Londoner Spießbürger betrieb.

Zuerst eine Inducӡion wie in Taming of the shrew, aber in der That lustiger. Die Störung der Illusion, hier des Prologs, durch angebliche Zuschauer, kam also schon zu Shakspeare's Zeiten auf. Dabei sehen wir es deutlich, wie die dandies dieser Zeit auf der Bühne ihre Sitze stellten; der Kaufmann steigt mit Frau und Ladenjungen aus dem Parterre auf die Bühne, die Frau wieder ohne Zweifel durch einen Knaben gespielt. Da sofort auch eine Stelle aus Shakspeare's Percy parodiert wird, zeigt sich die Parteilichkeit dieser Jonson'schen Schule gegen die Shakspearische unverkennbar. Die Kaufmannsfrau klagt auch über den stinkenden Taback der jungen Herren; übrigens ißt dieser Krämer um 11 Uhr zu Mittag und um 6 Uhr zu Nacht; zwischen beide Mahlzeiten fällt die Theaterunterhaltung; sein Namen Venterwels soll wohl eigentlich van der Wels heißen.

Der Grundgedanke des Stücks ist ohne Zweifel aus dem Donquixote genommen, doch mögen einige Streiflichter der Satire auf Spencer's Poesie fallen. Die Fabel selbst ist hier nicht besser zusammengehalten, als wir es etwa in den Wiener Localpossen gewohnt sind, nur daß die Dicӡion zum Theil jambisch ist. Der Hauptinhalt ist, wie Schlegel es gut entwickelt hat, die Satire des Bürgerstandes; der Spießbürger und seine Frau können absolut sich in keine Illusion finden, sie sehen immer nur den Lehrburschen Ralph u. s. w. Ich vermuthe aber, daß ein Theil der Satire auch auf die rauchenden jungen dandies berechnet ist, die dem Schauspiel so hinderlich waren.

Zweiter Band.

3. Wit without money. Gedruckt 1639. Diß Stück soll in Jonson'scher Manier geschrieben sein, was eher für Beaumont's als Fletcher's Hand spreche.

Ein älterer Bruder hat in London sein Familiengut verpraßt und so auch den jüngern ins Unglück gebracht. Jener lebt als kecker Wit wie man sagte, das heißt als Glücksritter; der jüngere vergiebt ihm edelmüthig. Da geschieht, daß der ältere einer reichen Witwe,

die von drei Freiern umgeben ist, welche ihn auslachen, durch kecke Barschheit imponiert, und deren jüngere Schwester verliebt sich in den bescheidenen jüngeren Bruder und sendet diesem heimlich Unterstützung. Jene Scenen des älteren Bruders mit der Witwe, und am Schluß eine, wo die jüngere den jüngern auf der Straße trifft, und wo sich beide durch lauter Neckereien bis vor den Altar jagen, sind in der That picant; die beiden Brüder kommen so durch die Weiber zu Geld und Ehren; doch läßt sich dem Ganzen ein ethischer Gedanke nicht abgewinnen. Es ist als eine Schilderung des Londoner Glücksritters schätzbar, die Dicӡion ist der Shakspearischen nicht fern, aber die Characteristik und Handlung doch wohl mehr Jonsonisch.

4. The scornful lady. Gedruckt 1616 und noch fünfmal in Quart, muß also populär gewesen sein. Es ist nach Terenz' Adelphi im Jonson'schen Styl gearbeitet, was wieder auf Beaumont weist. Auch in diesem Stücke wird auf der Bühne Tabak geraucht, aber als eine neue Sitte besprochen und darauf reflectiert.

Wenn dieses in Shakspeare's Todesjahr gedruckte und offenbar populäre Stück neben Shakspeare's Kunst sein Glück machen konnte, so kann der Grund nur der sein, daß das ganze Publicum für Shakspeare's feine Kunst nicht gebildet genug war. Ein anderer Theil des Publicums verlangte roh hingeworfene Caricaturen und aus solchen besteht dieses Stück. Ein Plan oder eine Einheit des Ganzen ist hier durchaus nicht vorhanden, es sind nur Theile. Das Hauptpaar, der ältere Bruder und seine Lady, stellen die Coketterie von der allerderbsten und gemeinsten Seite dar, schimpfen sich wie Marktweiber, und der Mann betrügt das Weib schließlich nur dadurch, daß er einen verkleideten Mann zu heirathen vorgiebt; aber ein zweiter Freier der ersten verführt in derselben Verkleidung deren jüngere Schwester, ganz nach Art der italienischen Novellen. Ein solch sinnlich wilder Zug kommt im ganzen Shakspeare nicht vor, kaum bei den andern Zeitgenossen. Der jüngere Bruder des ersten mit seiner liederlichen Gesellschaft ist von Anfang an der reine Taugenichts, und ohne sich zu bekehren führt er dem Wucherer Moncraft eine reiche Witwe ab, worüber jener höchst bizarrer Weise ein verschwenderischer gallant wird. Das vierte Paar, der Hauscaplan und die alte Hausjungfer, sind fast noch niederträchtiger geschildert.

Das Ganze, energisch in der Diczion, ist so ein wildes Marionettenbild, das in der Handlung der romanischen Farse ähnlich sieht.

5. The custom of the country. Gedruckt 1647, aber schon 1628 als ein altes Stück wieder aufgeführt.

Der erste Act beruht auf einer ganz unsinnigen Vorstellung über das jus primae noctis, das in einer italienischen Stadt der Gouverneur haben soll. Im zweiten Act ist der Prahlhans Duarte lächerlich outriert, seine Ermordung und der von der Mutter beschützte Mörder eine bekannte italienische Novelle von Cinthio, aber für die Mutter lächerlich unnatürlich ausgeführt, was einigermaßen durch die Catastrophe gut gemacht wird. Das Ganze ist ein tolles Gewebe abenteuerlicher Situazionen, worin aber die Charactere sinnreich verschlungen sind, und so unsittlich das Ganze, doch ein unterhaltendes Spiel herauskommt. Das Tollste ist übrigens, daß das Liebespaar durch Zauber krank und wieder curiert wird. Es ist manieriert übertriebene Shakspearische Kunst, einem Hugo ähnlich, nur noch frecher, aber man sieht doch die große Schule.

6. Rule a wife and have a wife, comedy, soll von Fletcher allein sein. Im Deutschen bekannt durch die nach Garrick's Umarbeitung gemachte Schröder'sche Uebersetzung: Stille Wasser sind tief. Das Stück wurde 1624, also ein Jahr vor Fletcher's Tod aufgeführt und 1640 gedruckt. Wie Garrick das Stück spielte, hat es sich bis heute auf der englischen Bühne erhalten. Die Nebenhandlung ist aus Cervantes' Casamiento engannoso entlehnt.

Es ist diß immerhin eines der besten Stücke, die die Shakspearische Schule erzeugt hat; der Mangel des Nachahmers erscheint aber klar im sittlichen Gehalt; man könnte es eine Parodie von Taming of the shrew nennen. Das Liebhaberpaar ist von vornherein sittlich unwürdig; ein sinnlich characterloses Weib wird förmlich betrogen durch einen sich dummstellenden Menschen von geringer Herkunft, der sie nach der Hochzeit mißhandelt und in der That bessert, falls nämlich von zwei unsittlich angelegten Characteren eine wirkliche Besserung denkbar wäre. Die Zwischenhandlung aus Cervantes ist nicht sehr glücklich angefügt und beide Handlungen schleppen sich etwas zu lange fort; doch ist Abwechslung in den Scenen und das Ganze für flüchtige Betrachtung unterhaltend.

Dritter Band.

7. The laws of Candy. Der Stoff wieder eine Novelle von Cinthio. Wurde wenig berühmt.

Das mittelalterliche Candia als Republik, der Senat mit langen Reden und Verhandlungen wie im altrömischen; ein verrückter Ehrgeiz-Wettstreit zwischen Vater und Sohn; eine toll hochmüthige Prinzessin; ein obligater venezianischer Verräther, der Politik treibt; sinnloser Eigensinn des Vaterhasses (echt englisch) und Sohnesedelmuth; endlich eine Entwicklung vor Gericht, die auf ein tolles Undanksgesetz (wie in China) basiert ist. Diese Motive geben durchaus Caricaturen der Shakspearischen Dramen und doch bleibt das Ganze lesenswerth.

8. The beggars bush. Gespielt 1622, neu aufgenommen 1660. Soll von Fletcher allein sein.

Das englische Freibeuterleben, ähnlich wie in Broome's Jovial Crew, aber mit einer flämischen Localgeschichte verwickelt; der politische Theil wird nicht recht klar gemacht, aber es läuft ein mysteriöser bedeutender Faden durch das ganze Gedicht, welcher spannt und fesselt. Die Freibeuter haben vortreffliche Partieen, das Jargon ist sehr ausgebeutet. Daneben ist der verkleidete reiche Kaufmann von Brügge eine deutliche Nachahmung von Shakspeare's royal merchant. Es möchte diß eines der bedeutendsten Stücke der Sammlung sein.

9. The spanish curate, von Fletcher. Gespielt 1624. Soll nach zwei spanischen Novellen von Gerardo (?) sein.

Diß Stück ist das kräftigste Widerspiel zum vorigen. Wie dort die nördliche Scenerie nebelhafte Gebilde hervortreibt, so haben wir hier das derbste südliche Leben, wozu die spanischen Novellen wohl den meisten Stoff geliefert haben. Sie sind sinnreich verschlungen, eine Masse von Leben in den einzelnen Scenen, Leidenschaft und Spitzbüberei aller Art. Freilich von sittlichen Tendenzen muß man absehen und auch ästhetisch betrachtet hat das Stück keinen eigentlichen Mittelpunkt, sondern fällt auseinander. Darum ist auch die Catastrophe ziemlich ungenügend.

10. The humorous lieutenant.

Ein monstroses Werk; spielt in der Hauptstadt des alten Griechenlands, aber antik ist gar nichts als die Eigennamen, sonst das

modernste shakspearische Costüm. Die erste Hälfte (Act 1 — 3) ist mit einer wahren Vergeudung dramatischen Talents geschrieben, wie Ergießungen eines großen Dichters, der sich aber noch gar nicht die Mühe nimmt, auf einen Zweck, auf ein eigentliches Stück loszuarbeiten. Dagegen Act 4 und 5 sind ganz anders und wären mir unverständlich, wenn ich nicht glaubte, den Schlüssel zu haben; es ist eine halb bewußte halb unbewußte völlig tolle Parodie der Liebe von Hamlet und Ophelia, und nur so einigermaßen zu fassen.

Vierter Band.

11. The faithful shepherdess, von Fletcher, geschrieben 1611. Pastoralgedicht, bei der Aufführung durchgefallen und dann gedruckt mit Preisversen von Beaumont und andern Freunden. Tasso und Guarini nachgeahmt, die schon englisch gedruckt waren. Die Engländer wollen besonders Theocrit und Virgil nachgeahmt finden. Das Stück wurde von Milton in seinem Comus wieder nachgeahmt. Fletcher selbst nannte es tragi-comedy.

Man fürchtet zuerst, die ganze Seichtigkeit des italienischen Pastoralgedichts mit englischer Derbheit gemischt zu hören, was geradezu abgeschmackt werden muß; aber das Schlimmste ist, daß das Gedicht daneben eine plumpe Nachäffung des Midsummernight ist und alles was darin erträglich lautet, dorther gestohlen ist. Es ist schrecklich, daß Shakspeare, als er noch schrieb, eine solche Parodie auf der Bühne erleben mußte. Diß Werk ist das schlechteste der ganzen Sammlung bis hieher.

12. The mad lover, von Fletcher, gespielt vor 1619, da der Schauspieler Burbadge noch darin spielte.

Dieses Stück würde passender the mad poet heißen, eine Produczion nach dem Caliber der Wiener Localpossen. Ein alter General, der aus dem Feldzuge zurückkommt und sich in eine junge Prinzessin, die ihn auslacht, wahnsinnig verliebt, ist doch kein erlaubter Gegenstand, denn das Comische daran ist zu tragisch und darum entsetzlich. Die Nebenpersonen sind vollends alle wie hingeklekst. Ist es villeicht eine erste Jugendarbeit? Was konnte diß Stück in der Gunst des Publicums halten und wie ein Burbadge darin spielen? Jenes etwa wegen der Affen, Löwen und Hunde, wie in der Zauber-

flöte? Dieses etwa, weil einige Uebertreibungen und Parodieen Shakspeare's vorkommen? Unleugbar ist die Parodie einer Hamlets-Hypochondrie, zumal einer Stelle von Hamlet's Geist, sowie auch einer Stelle des Macbeth, da wo Polydor vor dem König sich selbst heruntersetzt und seine guten Eigenschaften verleugnet; endlich auch eine Stelle, die an Macbeth's Hechsen erinnert. Sodann sind auch die Unflätereien in diesem Stücke von der niedersten Art.

13. The nice valour, or the passionate madman. Geschrieben nach 1610. Soll von Fletcher allein und zwar in Jonson's Manier geschrieben sein (?).

Diß ist kein Schauspiel; es sieht aus wie eine Farse für die Fastnacht. Es hat, viele Ohrfeigen, Püffe und Hundstritte abgerechnet, gar keine Handlung. Es ist aber merkwürdig als Satire, eine grüblerisch sophistische Spielerei über den delicaten Ehrbegriff, über den die Spanier nie hinauskommen konnten. Es wird namentlich ein damals geltendes Duellregelbuch vortrefflich parodiert. Hier und da ist auch einiger Hamlets-Humor merkbar. Aber alle Personen sind reine Caricaturen.

14. Valentinian. Eine historische Tragödie, wahrscheinlich von Fletcher, noch von Burbadge gespielt, darum vor dessen Tod 1619.

Der Dichter nimmt wirklich den Anlauf, eine historische Tragödie zu schreiben, etwa ein Römerstück wie die Shakspearischen; da er aber hiezu die scheußlichste Periode der Römergeschichte wählt, ist auch das ganze Stück gleich scheußlich ausgefallen. Alle Fehler, die den Engländern in ihrer Maßlosigkeit nazional sind und dazu wieder eine Masse leerer Declamazion und Handlung hinter der Scene wie bei den Franzosen. Das Ganze ist ein Melodrama im französischen Sinn. Unbegreiflich ist, daß die Engländer sagen, das Stück sei vornherein gut und nur die Catastrophe verfehlt, während doch von Anfang an die Hauptcharactere Maximus und Ancius so grundverkehrt und unsinnig angelegt sind, daß durchaus keine Vernunft in die Geschichte kommen konnte. Mir gefällt darum der scheußliche Schluß, wo fast alles todt ist, was von Personen einigermaßen interessierte, noch am allerbesten. Auch solche Parodieen folgten der Shakspearischen Tragödie auf dem Fuße, villeicht noch bei seinen Lebzeiten.

Fünfter Band.

15. The false one. Das Stück sollte Cäsar und Cleopatra heißen. Einige vermuthen, es sei von Fletcher und Massinger geschrieben. Nach Seward sollen ganze Acte aus Lucan entlehnt sein (?)

Es war eine kecke Unternehmung, nach Shakspeare's Caesar und Antony diesen Stoff zu behandeln, eine römische Tragödie aus seinen eignen Characteren. Das Stück hat sehr große Schönheiten und zeigt immerhin eine große historische Handlung, wenn auch der Stoff im Sinne Shakspeare's nicht der dankbarste war, denn Cäsar verliebt zu schildern, hat jener nicht gewagt. Hier muß die Kühnheit für das Werk reden. Ich finde nur den Titel unsinnig; er soll wohl den Verräther Septimius meinen, oder etwa Photinus? Ein Witzbold könnte aber viel natürlicher es von dem verfehlten Cäsar brauchen und es sieht fast aus, der Humor des Poeten habe diese Critik sich gefallen lassen.

16. The little french lawyer. Der Stoff ist aus einer italienischen Novelle von Saluccio Salernitano und dem spanischen Guzman D'Alfarache, was mir aber für das Stück von keiner Bedeutung scheint.

Dieses Stück ist ein merkwürdiges Product der nachshakspearischen Kunst; man sollte eher denken, eine französische Erzählung sei die unmittelbare Quelle. Gewiß ist, daß die französischen Sitten und das Paris dieser Zeit sehr characteristisch aufgefaßt sind. Weniger zu loben ist die Anlage des Gedichts; auch ist vieles obscöne darin, obgleich der ethische Gehalt im Ganzen untadelig. In den beiden ersten Acten ist der französische Humor in der Rauferlust ganz vorzüglich dargestellt; daß der kleine Advocat, der eigentlich die comische Hauptperson (der Nebenhandlung) ist, mitten in seinen Clientensorgen sich in die Rauferei verwickeln läßt und durch den Erfolg plötzlich von dieser Leidenschaft ergriffen wird, ist höchst ergötzlich ausgeführt. Der dritte Act ist sehr unanständig; die Ehfrau hat den Galan Dinant zum Narren, und vollends wird dessen Freund zu einem jungen Mädchen ins Bett gelegt, was aus der Novelle entlehnt, aber hier durchaus nicht vorbereitet ist, da das Mädchen vorher gar nicht auftritt. Sodann ist der Zweikampf des kleinen Advocaten mit seinem Standesgenossen eine zwar gute aber zu deutliche Nachahmung

aus den Merry wives. Die Waldscene des vierten Acts, wo die Gesellschaft von den vorgeblichen Räubern angefallen wird, ist romantisch toll gedacht, sieht aber wie eine breite Ausführung eines Motives aus Shakspeare's Two gentlemen aus. Der Roman Dinant's schließt edel und sittlich, der des Freundes aber etwas wild. Das Ganze ist äußerst unterhaltend und obgleich dramatische Einheit eigentlich nicht vorhanden ist, so ist es doch eines der bedeutendsten Stücke dieser Sammlung.

17. The woman's prize, or the tamer tamed. Von Fletcher allein. Gespielt 1633. Soll eine Fortsetzung oder Gegenstück zu Shakspeare's Taming sein und scheint sehr populär gewesen.

Die Engländer meinen, der durch das Shakspärische Stück gekränkten Eitelkeit des weiblichen Publicums habe Fletcher eine Satisfaczion verschaffen wollen und es werde darum fingiert, dem Petruccio sei seine italienische Frau gestorben und der Italiener komme jezt nach London, um eine Engländerin zu heirathen, die ihn für seinen Uebermuth bestrafen müsse. Es treten aber hier statt einer sogar zwei widerspenstige Schwestern und dazu noch eine sie aufstiftende Base auf, so daß die aufgehetzten Frauen das ganze weibliche Geschlecht zum Kampfe wider das männliche in's Treffen rufen.

Dieses Stück wäre ein Phänomen auf der englischen Bühne, wenn sich erweisen ließe, daß Fletcher nie etwas von Aristophanes gehört hätte. Das ist aber von einem Bekannten Ben Jonson's kaum glaublich, und so haben wir die immerhin interessante Erscheinung, daß eine Aristophanische Dichtform auch auf die Shakspearische Bühne übertragen wird und wie es scheint auch hier populäre Wirkung hervorbrachte. Die wider den Mann mit ihrem ganzen Geschlecht sich verbarricadierende Braut ist also nur ein Spiegelbild der Lysistrata, nicht so derb wie im Griechischen, aber doch mit aller englischen Derbheit ausgeführt.

Diesen Aristophanischen Character hat das Stück besonders im zweiten Acte. Anders ist der dritte, wo der Bräutigam als Pestkranker eingeschlossen wird. Die beiden lezten Acte sind etwas schleppend. Wie Petruccio gezwungen wird, abzureisen und sich todt zu stellen, wird doch zur Caricatur am Character der Frau und ihre schließliche Bekehrung ist kaum motiviert. Die Nebenhandlung, wo

die Schwester mit dem Liebhaber ohne sein Wissen sich verlobt, als auf dem Todbette liegend, macht einen heitern aber doch fast zu ernsten Eindruck. Das ganze Stück ist eine etwas manierierte Uebertreibung des weiblichen Eigensinnes.

18. The pilgrim. Soll von Fletcher allein 1621 geschrieben sein.

Eine leichte, spanische Comödie, der offenbar Shakspeare's Two gentlemen, auch der Summernightsdream zum Vorbild gedient haben. Die ersten Acte mit den Pilgern und später die Waldscenen sind zum Theil sehr reizend gedacht und ausgeführt, aber die Handlung ist zu wenig streng motiviert, und wie sie im dritten Act in das Narrenhaus von Segovia überspringt, nicht recht vorbereitet; ich vermuthe hier Einwirkung von Lope de Vega. Auch die Catastrophe ist nicht dramatisch eingeleitet und nicht klar, denn es wird nicht einmal deutlich ausgesprochen, wer der beiden Liebhaber schließlich die Braut bekommen soll.

Sechster Band.

19. Bonduca. Da Burbadge mitspielte, vor 1619 geschrieben.

Wieder einmal die alte römisch-brittische Geschichte. So hätte Klopstock seine Hermannsstücke gedichtet, wenn er ein Engländer gewesen wäre. Es ist keine Tragödie, nur ein historisches Schauspiel, tragisch, comisch, am Schluß elegisch, ja heiter; die englische Schule weiß auch in die unzulänglichen Motive überall die nöthige scenische Bewegung zu legen. Das Ganze macht einen etwas kühlen aber befriedigten Eindruck. Wenn übrigens die englischen Critiker das zärtliche Verhältniß des Caratog zum jungen Prinzen Hengo dem shakspearischen Arthur an die Seite stellen wollen, so ist diß unhaltbar.

20. The island princess. Von Fletcher, gespielt 1621.

Jezt werden wir in die Welt des Camoens versetzt; die Portugiesen auf den moluckischen Inseln in der Nachbarschaft von Neu-Holland. Ein reizendes Costüm. Im Anfang ein gefangener König, der ein wenig an den standhaften Prinzen erinnert. Alsdann ritterlicher Ehrenstreit und Romantik genug, etwas opernhaft und leicht motiviert. Diese eingebornen Indier, oder auch Mohren genannt, namentlich die Prinzessin und ihr Gefolge, sind freilich sehr europäisch

ausgefallen; der Dichter übersetzt die Orientalen in europäische Gesinnung ungefähr in der Art, wie Oehlenschläger in seinem zierlichen (dänischen) Aladdin gethan hat. Weiterhin, wo die Prinzessin bekehrt werden soll, und der Gouverneur als Oberpriester den Fanatismus des Heidenthums aufreizt und der Christ an den Märtirer streift, da springt die religiöse Spannung ohne Zweifel in das Interesse der Zeit um, in den Haß gegen das Pabstthum; der Schluß ist aber wieder opernhaft leicht. Das Ganze macht einen äußerst heitern Eindruck.

21. The loyal subject. Von Fletcher allein, 1618.

Diß ist das Stück, welches wir oben bei Gelegenheit eines ähnlichen von Heywood erwähnen mußten. Ob es noch historisch zu ermitteln sein wird, welches der beiden Stücke früher geschrieben worden, kann uns gleichgiltig sein; es ist aber ein schlagendes Zeugniß, wie oberflächlich und realistisch die englische Critik über Werke der Dichtkunst urtheilt. Was zu jener Vergleichung verführt hat, ist wahrscheinlich der äußerliche Umstand, daß der geprüfte Vasall beidemal zwei Töchter hat, was in Heywood's Stücke wesentlich, hier aber ganz zufällig ist, da die zweite Tochter gar nicht in die Handlung tritt. Der geprüfte Vasall ist also das gemeinschaftliche Thema, dieses aber schon hundertmal behandelt worden.

Der eigenthümliche Werth dieses Stückes beruht auf der lebendigen Darstellung des russischen Hofes im Jahrhundert des Dichters. Derselbe muß nicht unbedeutende Materialien aus dem Lande selbst gehabt haben. Der Inhalt der Wladimir-Lieder, der Einfall der Tataren, selbst der historische Namen Burris für Boris deuten darauf. Nur sind diese Russen schon etwas zu sehr civilisiert, das heißt der Dichter hat ihnen alle Energie und den Humor englischer Krieger seiner Tage verliehen, aber bei alle dem bleibt das Localcostüm von überraschender Wahrheit. Nur einen Fehler hat meines Erachtens das Stück; der als Mädchen verkleidete Sohn des Archas, Alinda, ist eine überflüssige und unnatürliche Mummerei, und wäre viel besser weggeblieben, noch abgesehen davon, daß er eine Reminiscenz aus What you will ist. Alles andere ist vortrefflich und wie das Heywood'sche Stück, das den englischen Vasallen ganz nazional behandelt, eine wahre Perle des altenglischen Theaters.

22. Monsieur Thomas. Von Fletcher, gedruckt 1639.

Es kommt mir vor, der Dichter habe die verwickeltsten spanischen Intrikenstücke sich zum Vorbild genommen, die Nachahmung sei aber über die Maßen plump und carikiert ausgefallen, denn in diesem Stücke ist eine Zerfahrenheit und Unklarheit, auch Ungezogenheit, die über jede Vorstellung gehen. Es mag den Uebergang zum modernen Lustspiel bilden, aber der erste Versuch ist jedenfalls mißlungen.

Siebenter Band.

23. The chances (ein sehr abstracter Titel). Von Fletcher. Ein Lustspiel nach Cervantes' Sennora Cornelia.

Die drei ersten Acte enthalten die Novelle des Cervantes; da dieselbe aber an sich kein dramatischer Stoff ist, so konnte auch kein gutes Schauspiel daraus werden. Die bei Cervantes angehängte Episode der Verwechslung des Namens der Heldin mit einer Dirne hat hier in breiterer Ausführung die zwei lezten Acte geliefert. Die Beschwörungsscenen im lezten Act sind ziemlich kunstlos und das Stück, kürzer als gewöhnlich, schließt ziemlich matt. Wie der Stoff ganz entlehnt ist, scheint auch die Erfindungskraft des Dichters entschieden in der Abnahme begriffen.

24. The bloody brother, or Rollo, duke of Normandy. In Quart gedruckt 1639 und 1640, leztere mit Fletchers Namen.

Die Engländer vermuthen aus dem Styl, ein Theil des Stückes sei von unbekannter Hand. Der Stoff ist antik, Seward meint, es seien ganze Scenen aus Seneca's Thebais darein übergegangen; dasselbe enthält die Geschichte von Bassianus und Geta bei Herodian. Dryden lobte das Stück, weil es mit Ausnahme einiger comischen Partieen eine Einheit des Planes verfolge.

Es ist wahr, diß Stück ist in einem von den übrigen ganz verschiedenen Styl geschrieben. Der erste Act macht einen besonnenen, ruhigen Eindruck und ist höchst merkwürdig für uns, weil er ganz dieselbe Introduczion darstellt, wie die unsrer Braut von Messina (bis zur Versöhnung der Brüder). Schiller kann diß Stück wohl nicht gelesen haben. Nur geht hier die Versöhnung zu rasch vor sich und dieselbe schwache Motivierung macht sich. auch weiterhin geltend; die folgenden Acte sind ein haltungsloses Machwerk von Grausamkeiten und

unpassenden Declamazionen ohne alle dramatische Haltung. Merkwürdig sind mir nur zwei Partieen; einmal die Köche, welche den Bruder vergiften, in der Scene, wo sie zur Hinrichtung geführt und von den Straßenjungen verhöhnt werden; das zweite ist das astrologische Gallimattia im vierten Act, wovon ein kleines Pröbchen im Wallenstein vorkommt. Alles andere ist schülerhaft. Wenn dieses Stück von Beaumont oder Fletcher sein soll, so ist es eine Knabenarbeit oder ein erster Versuch, der durchaus nur an die Rohheiten der Spanish tragedy und durchaus an keinen Einfluß der shakspearischen Kunst erinnert. Wenn aber diß Stück sogar nach der Restaurazion populär blieb, so muß das shakspearische Publicum damals schon tief gesunken sein.

25. The prophetess. Von Fletcher, aufgeführt 1622. Ein Spectakelstück, das bald in eine Oper verwandelt wurde.

Die Geschichte Dioclezians. Die trübe Zeit des sinkenden Rom paßt nicht übel zu dieser im Sinken begriffenen Kunst. Der erste Act hat noch so ziemlich den Character eines historischen Schauspiels, aber der zweite, wo die Zauberin im Wolkenwagen erscheint, schlägt plötzlich in den Opernstyl um. Im dritten ist der zu Würden gelangte Clown das beste, ein deutliches Abbild des Sancho Pansa als Gouverneurs von Barataria. Mit dem vierten Act tritt vollends ein erzählender chorus und ein sogenanntes dumb show (Pantomime) auf; die Staatsaczionen sind aber ordinär. Der lezte Act enthält die historische Thatsache, wie Dioclezian die Krone niederlegend sich am Landleben erfreut; die Zauberin schützt ihn und das Stück schließt opernhaft leicht.

26. The sea-voyage. Von Fletcher, aufgeführt 1625.

Diß ist eines der merkwürdigsten und villeicht besten Stücke der Sammlung. Die Introduczion und die ganze Anlage des Stückes ist eine offene und eingestandene Nachahmung von Shakspeare's Sturm. Wenn schon diese Erinnerung dem Werke schadet, so ist sie doch an sich kühn genug, um zu bestechen, und wenn auch im Einzelnen vieles die Caricatur und Uebertreibung des Urbildes heißen muß, so ist doch diß die natürliche Stellung, in die unser Dichter zu seinem großen Vorbilde sich gedrängt sah. Die Fabel nimmt wenigstens eine sinnreiche Wendung; der etwas absurde Weiberstaat der

Amazonen-Republik ist wohl zunächst eine Erinnerung aus Ariost; das Schiffer-Element des Tempest mit seiner Seemannslaune bricht aber immer wieder hervor und dieser Humor hält aus bis zum Ende, wenn auch die Entwicklung etwas matt ausfällt.

Achter Band.

27. The noble gentleman. Von Fletcher, gespielt 1626.

Der Titel ist ungeschickt, es ist etwa der Molieresche bourgeois gentilhomme. Ein leichtes fast französisches Lustspiel und das mag der Grund sein, daß die Scene nach Paris verlegt ist; der Stoff paßt aber fast ebenso gut nach London. Es ist das bekannte Thema, daß der Landadel gezwungen wird, sein Geld zur Verherrlichung der Hauptstadt und des Hofes zu vergeuden. Die Hofherren verführen die Frau des Edelmanns und bilden dem Mann ein, er sei zum Herzog ernannt. Die Nebenhandlung bildet ein ganz verrückter Hofherr, dessen Geliebte wie eine Ophelia ihm nachzieht, um ihn zu curieren. Das Ganze ist eine vortrefflich durchgeführte Schnurre, obgleich in einigen Nebenpartieen die Licenz der Sitten wieder ins Maßlose geht, und das wird wohl der Hauptgrund sein, daß der Dichter es vorzog, die Scene des Stücks nach Paris zu verlegen.

28. The double marriage. Tragödie, wahrscheinlich von Fletcher allein. Die Introduczion soll in Otway's Venice preserved nachgeahmt sein.

Dieses Trauerspiel würde ich etwa dem empfehlen, welcher Fletcher's ganze Kraft und seine ganze Schwäche aus einem einzigen Stück kennen lernen will. Die Energie der Local- und Situazionsmalerei ist außerordentlich, als Einzelnes oft vollendet und geht in rein theatralischem Effect wohl über Shakspeare hinaus. Aber ein Ganzes ist es nicht. Der Stoff, eine neapolitanische Revoluzion, ist selbst in unsern Tagen von erschreckender Wahrheit der Localfarben, sogar die Schweizer sind nicht vergessen. Der erste Act ist eine reine Conspirazionspartie, der zweite wieder ein Seestück mit Piraterie, wie es der Dichter liebt; dann die Doppelheirath des Helden ist die Geschichte des Grafen von Gleichen. Unpassend ist dazwischen der Narr des tyrannischen Königs Ferrand, welcher eine Sancho Pansa's-Rolle spielen muß. Die Catastrophe des Stücks ist höchst über-

raschend analog mit der von Schiller's Fiesco, mit welchem es ohnehin durch den Stoff so nahe verwandt ist, nur daß hier umgekehrt die Heldin ihren eigenen Gemahl in der Verkleidung unwissend niedersticht. Es geht aus dieser Analogie eine unleugbare innere Seelenverwandtschaft des englischen und deutschen Tragikers hervor, nur hat sich Schiller durch das griechische Ideal später zu einer reinern Form erhoben, dessen Fletcher nicht fähig war. Dieser hat die Fülle der Erfindung voraus, die er mit Lope theilt.

29. A wife for a month. Von Fletcher, gespielt 1624.

Ein durch und durch schlechtes Stück. Wenn es wirklich von Fletcher ist (sein Styl scheint es), so kann man seine ganze Kehrseite daran studieren. Der wollüstige König, der das Fräulein, das er liebt, ihrem Liebhaber überläßt unter der Bedingung, daß er nach einem Monat sterben soll, und der Liebhaber, dem durch den Bruder des Fräuleins von des Königs wegen gedroht wird, sowie er seine Frau anrühre, müsse sie dafür sterben, ist eine so wahnsinnig absurde Grille von Grausamkeit, die die bloße Wollust zur Grundlage hat, daß man schlechterdings nichts sittlich und ästhetisch ekelhafteres erfinden kann. Entweder ist diß eine Knabenarbeit oder Fletcher sank in späterer Zeit zur niedrigsten Manier herunter.

30. The knight of Malta. Vor 1619 gespielt, da Burbadge darin auftrat.

Auch dieses Stück böte ein gutes Paradigma der Fletcher'schen Dichtweise. Es ist die shakspearische Kunst, durch blendende Theatereffecte überboten, so voll Handlung, daß sie schon vor der Mitte culminiert und dann Schwächen eintreten, obwohl der Dichter mit vieler Kunst neue Motive einzuführen weiß. Dazu kommen offenbare Reminiscenzen aus Romeo, Much ado u. s. w. Daß der Stoff der Maltheserritter ein hochromantischer ist, beweist schon, daß Schiller ihn in seinem Entwurf ganz ähnlich ausgebeutet hat; freilich hat er ideellere Motive untergestellt, wo Fletcher fast nur wilde Leidenschaft mit obligaten Bösewichtern sprechen läßt. Schiller hat diß Stück nicht gekannt, villeicht aber eine gemeinsame historische Quelle; merkwürdig ist aber, daß villeicht Voltaire diß Stück in die Hand gefallen ist, denn einige Scenen im Anfang unseres Stücks enthalten

der Handlung nach so ziemlich seinen Tancred, obgleich er in ein andres Local übertragen ist.

31. Loves cure, or the martial maid. Von Fletcher, wahrscheinlich vor 1622.

In diesem Stücke finden sich Züge, ja Scenen, welche des größten Dramatikers würdig wären. Dabei scheint es, Fletcher habe gründliche Studien der spanischen Poesie zu Grunde gelegt. Die Hauptintrike, wo ein Sohn als Mädchen und eine Tochter als Jüngling auftreten, ist vollständig aus dem Calderon'schen Parallelismus entlehnt. Daneben die Prosascenen der Bürger-Constabler klingen wie Figuren von Cervantes in Shakspeare's Dialog übersetzt. Aber die Handlung springt bald über die Grenze spanischer Anständigkeit hinaus und fällt dann in ein Aeußerstes der Dissoluzion, welche mit einer Wahrheit dargestellt ist, die völlig haarsträubend ist. Es sind die frechsten Phantasieen der altenglischen Bühne nicht schlimmer. So bleibt das Stück eine höchst merkwürdige Reliquie dieser genialen Zeit, obgleich es in keine Sprache übersetzt und auf keiner Bühne mehr gespielt werden könnte, gerade so wenig als ein Aristophanisches Lustspiel.

Neunter Band.

32. The coxcomb. Gespielt 1613.

Diß Familienstück ist zunächst eine reiche Schilderung des Zeitcostüms für London und seine Umgebung. Es sind zwei Handlungen; die eine, das vom betrunkenen Liebhaber mißhandelte Mädchen, schließt sehr sentimental; die andere, von der das Stück benannt ist, der thörichte Ehemann, der seinen Freund zwingt, ihm seine Frau zu verführen, ist einerseits comisch, anderseits aber schielen auch einige ethische Wendungen aus der Manier Heywood's herein, ohne darum zu einer sentimentalen Lösung zu führen. Das Ganze ist so mit Abenteuern durchschlungen, daß man genau sieht, ein solches Stück wirkte auch auf die Zukunft der englischen Literatur, denn das achtzehnte Jahrhundert brauchte nur die dramatische Form davon abzustreifen, so blieb der sociale oder Familienroman übrig, wie ihn diese Zeit so reichlich ausgebeutet hat. Der Vicar of Wakefield und hundert ähnliche Dinge stecken hier in nuce. Uebrigens ist dieses

zahm romanhafte Element von der Fletcher'schen Dichtweise gänzlich verschieden und ich möchte hierin einen vorwiegenden Einfluß Beaumont's vermuthen.

33. The captain. Von Fletcher, aufgeführt 1613.

Ein Lustspiel, aber ein haarsträubendes. Mir scheint, Fletcher nahm sich vor, die verworfenste Classe der Londoner fashionablen Gesellschaft nach dem Leben zu schildern und das ist ihm in einem schauerlichen Grade gelungen. Einzelne Partieen sind zwar matt, andere aber in aller Energie der Lebendigkeit ausgeführt, und endlich sind die Charactere, besonders die Weiber, von einer empörenden Frechheit. Zwar die eine der Hauptfiguren, Frank genannt, hat einige Haltung durch ihre fabelhafte Verliebtheit in den wilden Soldaten, die andere aber, Celia, ist eine Gestalt, daß man denkt, der Dichter habe sich vorgesetzt, alle Verworfenheit, deren ein weibliches Wesen fähig ist, in diesem Bilde zu concentrieren. Daß es solche Weiber geben könne, und darum auch gegeben hat, wer wollte es leugnen? Empörend ist nun aber das Verhältniß dieses Weibes zu ihrem Vater; der Dichter fühlte das, darum hat er wohl sein Stück nach Venedig verlegt, um unter dem fremden Costüm das englische Publicum nicht in Aufruhr zu bringen. Wie diese Celia ihren Vater mit Wissen als Bettler mißhandelt, und wie sie endlich gar den alten Mann, ihren Vater, mit Wissen auf der Bühne zur Unzucht verführen will, übersteigt alles, was mir in der Geschichte des Schauspiels vorgekommen ist, und läßt uns höchstens noch einige Analogieen mit den wildesten Ausbrüchen des Aristophanes übrig; selbst Victor Hugo's grellste Phantasieen sind zahm, diesen Scenen gegenüber. Ein Glück ist nur, daß dieser Vater sich nebenher wieder so gemein beträgt, wie die sämmtlichen Personen des Stücks, und so bleibt sich doch die ganze Gesellschaft homogen. Man kann sagen, dieses Stück ist ein höchst merkwürdiges Product in sittenculturlicher Hinsicht, aber nur im criminalistisch-pathologischen, nicht im psychologisch-ästhetischen Interesse angesehen. Man darf wohl vermuthen, falls, wie sehr glaublich, Shakspeare dieses Stück noch auf der Bühne gesehen oder gelesen haben sollte und dabei bedachte, was sein nächster Nachfolger auf der Bühne aus ihr gemacht, er müsse über seiner eigenen Kunst einen Schauder empfunden haben und es ist ganz glaublich,

daß er für ein Publicum, das solche Kost vertrug und verlangte, von hier an nicht mehr zu producieren sich getrieben fühlte. Vergleichen wir das Datum dieses Stücks mit Shakspeare's Abreise von London (März 1613), so haben wir villeicht den nächsten Schlüssel gefunden, der dieses Ereigniß erklärt und aufschließt.

34. Women pleased. Scheint von Fletcher allein.

Einen wahren Weichselzopf italienischer, meist boccazischer Novellenmotive hat der Dichter in ein buntes Schauspiel verschlungen, wovon viele einzelne Partieen, besonders in der ersten Hälfte, sehr vortrefflich sind, andere verfehlt und matt, weil die Motive nicht dramatisch waren, dem Ganzen aber die rechte Haltung gebricht, weil die verschiedenen Handlungen durchaus keinen organischen Zusammenhang haben. Darum mußte auch die Lösung und Catastrophe des Stückes ganz besonders schwach und unbefriedigend ausfallen.

35. The fair maid of the inn. Von Fletcher und zwar eine seiner lezten Arbeiten; es wurde am 22. Januar 1626 aufgeführt.

Falls diese Notiz richtig ist, so hat der Dichter keinen schönen Schwanensang angestimmt; zwar die hohe Virtuosität seiner Kunst liegt zu Tage, aber sie ist bloßes Rechenexempel des Verstandes und der Effect spricht nicht zu unserem Gefühl für sittliche Schönheit. Nach dem Titel schließend hat der englische Herausgeber Cervantes' Ilustre fregona für die Haupthandlung gehalten; sie ist aber eigentlich die Nebenhandlung und der Sinn der spanischen Novelle in dieser italienischen Geschichte seltsam verschroben und verdorben, während die zweite eigentliche Haupthandlung, die der Herausgeber aus einer andern Novelle ableiten will, auch nicht in ihrem ursprünglichen Sinne verblieben ist. Die Wahrheit ist, dem Dichter schwebten dunkle Reminiscenzen von Motiven vor, die er auf das allerabenteuerlichste verschlungen hat, aber das Resultat des Ganzen ist, daß fast alle Hauptpersonen des Stückes in ein schiefes Licht gestellt werden. Der Hauptcharacter Cesario ist ein kraftloser Liebhaber der vermeintlichen Wirthstochter, und diese selbst, obwohl mit einigen rührenden Zügen ausgestattet, im Ganzen doch nüchtern; die Mutter Mariana spielt eine zweideutige Rolle; die alten Männer des Stücks aber toben wider einander auf fast unerlaubte Weise. Endlich ist eine dritte Partie als comische Folie hereingeschoben, der Marktschreier Forobosco,

und wenn diese Figur auch an sich die gelungenste des Ganzen sein möchte, so hat sie doch mit der Handlung des Stücks nicht den mindesten Zusammenhang. Das Ganze ist interessant aber auf keine Weise befriedigend.

Zehnter Band.

36. The woman-hater. Von 1607, angeblich von Fletcher.

Jezt kommen wir, nach der seltsamen Ordnung unserer Sammlung, zu einem der frühsten Stücke derselben, denn es ist nach dem Titel der ersten Ausgabe bald nach der ersten Aufführung gedruckt worden. Fletcher soll hier noch Ben Jonson nachgeahmt haben. Wenn aber der damals dreißigjährige Fletcher, zur Zeit als Shakspeare's Meisterwerke zum größten Theil bekannt waren, mit diesem Stück angefangen hat, so möchte man vermuthen, er habe wie ein Caspar Hauser seine Jugend außer der Welt und in alleiniger Gesellschaft einiger Stücke des Ben Jonson zugebracht. Wie ist aber diß mit der Fletcher'schen Natur zu vereinigen? Ich halte die ganze Angabe für eine absichtliche Mystificazion des Publicums; diß Stück, das zum größten Theil in Prosa verfaßt ist, ist der erste schüchterne Versuch des zwanzigjährigen Beaumont, in der Manier seines ältern Freundes Ben Jonson zu schreiben. Das Ganze ist eine solche dramatische Nullität, daß ich es wahrscheinlich fände, wenn man mir sagte, das Stück sei gar nicht englischen Ursprungs, sondern aus dem Chinesischen übersetzt. Und das soll das Werk eines Dichters sein, der nur vier Jahre später Shakspeare in seiner eigenen Manier überbot und aus der Gunst des Publicums verdrängte! Und diß entsetzliche Machwerk brachte Davenant nach der Restaurazion abermals auf die Bühne, ja es scheint, daß die neusten Critiker noch einen Werth darauf legen.

37. Philaster, or Love lies a-bleeding. Wieder eine frühe Arbeit von 1608 oder 9, gedruckt 1620 und öfter.

Diß Stück hat nach meiner Ueberzeugung so wenig mit Fletcher zu schaffen als das vorige. Es ist in demselben Styl, mit vorherschender Prosa und in nüchternen Versen geschrieben und ist im Ganzen gerade so chinesisch gedacht, wie das vorige. Ich halte es wieder für eine reine Arbeit Beaumont's, der in der Schule Jonson's

herangewachsen war und nur für diese beschränkte mimische Kunst ein leidliches Talent mitbrachte. Gleichwohl ist in dieses Stück ein anderer Geist gefahren als in das vorige, aber nur ein fremder. Mit Einem Wort, der junge Poet hat Shakspeare's Hamlet in sich aufgenommen, sich in diesen Character vertieft und glaubt nun, er könne ihn dramatisch reproducieren. Von vorn herein ist diß Bestreben ergreifend und man wird hier und da durch die virtuose Nachahmung gefesselt, aber weiterhin, wo das Stück seine Handlung entwickeln soll, wo es nicht mehr mit der Diczion gethan ist, da geht dem Wortkünstler aller Stoff aus und er geräth in die unsinnigsten und ekelhaftesten Bocksprünge und Situazionen. Die Tragik wird in den lezten Acten fast so verkehrt und nichtig, wie in dem verunglückten Trauerspiel vom ungerathenen Sohn in dem gleichzeitigen Herzog Julius von Braunschweig, der aber ein Deutscher war und in keiner solchen Umgebung dichtete, wie dieser englische Lord, dessen Begabung völligen Schiffbruch leidet. Die englische Critik scheint über dieses Stück völlig im Trüben zu liegen. Man lasse sich nicht durch den Umstand irre führen, daß dieses Stück im Druck mehrere Auflagen erlebte. Die scenischen Meisterwerke Shakspeare's und auch unseres Fletcher wurden, wie schon gesagt, zu ihrer Zeit größtentheils gar nicht gedruckt, denn sie waren Eigenthum der Bühnen, die sich wohl hüteten, die Stücke, die ihnen durch die Aufführung das meiste Geld eintrugen, durch den Druck gemein zu machen. Mit dem Druck verdiente man damals nichts, es konnten nur vornehme und reiche Leute sich diß Vergnügen machen, ihre Verse in die Hand des lesenden Publicums zu geben und dieses Lesepublicum war ein ganz anderes als das der Theater. Ein gedrucktes Buch hatte in dieser Zeit noch eine gewisse Kraft der Magie in sich, die sich bei Shakspeare unzählige Male ausspricht, man wagte kaum über ein Buch eine critische Meinung zu haben, was sich das Theaterpublicum in jeder Ausdehnung erlaubte. Man könnte aus diesem Gesichtspunkte zur entgegengesetzten Ansicht gelangen, ein gedrucktes Buch dieser Zeit habe die Präsumpzion der Mittelmäßigkeit für sich. Kein Mensch bewundert meines Wissens mehr Shakspeare's epische und lyrische Dichtungen und sie verdienen es auch in der That nicht; ich habe aber starken Verdacht, es sei diesen Dichtungen wie den Beaumont'schen

ergangen; sie sind dem Grafen Southampton dediciert und Shakspeare war in seinen ersten Jahren sicher zu arm, um sich das erotische Vergnügen zu machen, seine Verse schwarz auf weiß gedruckt zu sehen. Ich denke darum, sie sind mit dem Gelde des Herrn Grafen gedruckt worden.

38. The wild-gose chase. Von Fletcher.

Diß Stück fehlte in der ersten Gesammtausgabe der Schauspieler von 1647 und wurde erst 1652 als wieder aufgefunden einzeln herausgegeben. Es ist 1622 aufgeführt und wurde sehr populär; später soll Farquhar in seinem Inconstant es nachgeahmt haben. Die Schauspieler erzählen in der Vorrede, Fletcher sei in dem gedrängtvollen Theater von der Darstellung so hingerissen worden, daß er selbst applaudierte. Diese Vorrede der durch die Revoluzion zu Grunde gerichteten Schauspieler ist überhaupt lesenswerth. So hat sich hier auch der ursprüngliche Theaterzettel des Stückes erhalten und wir sehen aus den Namen, wie alle Weiberrollen durch Männer besetzt sind, die Damen heißen Stephan Hammerton, William Trigg, Sander Gough und Mister Shank; doch wird auf die männlichen Rollen sichtbar mehr Werth gelegt durch die beigesetzten Epitheta incomparably, admirably, most naturally acted by Mister — —. Unter Wildegansjagd verstand man zu des Dichters Zeiten eine Art Wettrennen, wobei der zweite Reiter dem Vorgänger auf allen Pfaden dicht folgen mußte.

Der Hauptcharacter des Stücks ist eine Art Don Juan, wohl der frühste dieses spanischen Characters auf der englischen Bühne, aber das Ganze ist als Lustspiel oder vielmehr Possenspiel angelegt. Es ist mit Absicht nach Paris verlegt, denn der Dichter will leichte Sitten und Beweglichkeit schildern. Fletcher ist hier in seiner vollsten Eigenthümlichkeit und in der That von der shakspearischen Kunst gänzlich abgewandt; es ist villeicht das älteste englische wirkliche Conversazionsstück. In den Weiberrollen muß man dißmal ganz besonders im Auge behalten, daß es lauter Männer sind, welche spielen; wie denn das Stück auf der modernen Bühne unmöglich wäre. In den Schlußscenen ist übrigens Alles auf Mummerei und Scenerie berechnet, was wir aus dem bloßen Text nicht mehr ganz verstehen können, daher manches uns wohl mit Unrecht matt erscheint. Der

Dichter schreibt für die gegebene Virtuosität seiner Bühnenkünstler. Die Wildegansjagd erweist sich hier als eine tolle Liebesjagd.

39. The queen of Corinth. Von Fletcher, nach Beaumont's aber vor Burbadge's Tode, also zwischen 1616 und 19 geschrieben.

Das alte griechische Costüm dieses Stücks ist nur Maske; es geht Alles ganz feudal=germanisch und englisch darin zu. Die Haupthandlung ist eine auf der englischen Bühne nicht gewöhnliche, eine Nothzucht; man könnte diesen Stoff aus Calderon herüber geholt glauben. Den Hauptfehler des Stücks haben die Engländer richtig angegeben. Die eigentliche Catastrophe fällt zwischen den ersten und zweiten Act und ist mit Pathos ausgeführt. Dann aber war mit dem büßenden Opfer zunächst dramatisch nichts anzufangen. In diese leere Stelle hat nun der Dichter einige comische Carricaturen hereingestellt, welche, offenbar auf die mimische Darstellung sich verlassend, in dem gesprochenen Text sehr armselig ausgefallen sind. Die Lösung des Stücks ist übrigens mit großer Umsicht angelegt. Freilich dem atrocen Hauptcharacter gegenüber sind die andern Gestalten nothwendig etwas zu idealisch rein aufgefaßt worden; die Schlußverhandlung aber und das Gericht der Mutter hat in der That etwas Großartiges und erinnert, freilich entfernt, an die Lossprechung des Orestes vor dem athenischen Areopag. Die wiederholte Nothzucht bleibt übrigens ein häßliches Motiv und überhaupt hat das Stück im Ganzen Fletcher's Vorzüge und Fehler in einem bedeutenden Grade.

Jedem, der diese Werke studieren will, gebe ich den Rath, mit diesem zehnten Bande zu beginnnen. Hier hat er zwei reine Beaumont= und zwei reine Fletcherstücke, und mit dieser Einsicht ausgestattet wird er in den andern Bänden um so leichter entscheiden können, was dem einen oder andern Dichter angehört.

Elfter Band.

40. Four plays in one, or moral representations. Soll eine frühe Arbeit sein und die Herausgeber meinen, die zwei ersten Stücke seien von Beaumont, die zwei lezten von Fletcher. Der Gedanke der vier Triumphe ist wohl von Petrarca entlehnt, doch kommen ähnliche Stücke schon früher auf der englischen Bühne vor; Calderon

hat in dieser Weise Los tres mayores prodigios geschrieben, wo jede jornada eine besondere Handlung hat.

Erstes Stück. The triumph of honour. Eine Art Scipio, der seine Liebe zur schönen Gefangenen besiegt. Das Hauptmotiv scheint in der Scenerie zu liegen; die treue Gattin sagt, ihre Tugend soll so fest stehen, wie die Felsen umher und — durch Magie verschwinden diese. Das ist ein bloßer Spaß der Decorazionskunst, wie es auch in Calderons' Mágico vorkommt. Das Ganze ist auf diß leichte Motiv gebaut; die comischen Figuren geben eine derbe Parodie der Haupthandlung. Der Styl scheint mir Fletcherisch.

Zweites Stück. The triumph of love. Der Stoff zum Theil aus Boccaccio, V, 7. Es wäre für volle fünf Acte reicher Inhalt gewesen, so sind es zerbröckelte Bruchstücke, mit dumb shows ausgefüllt, stellenweise in der besten Kraft Fletcher's geschrieben.

Drittes Stück. The triumph of death. Soll eine Novelle von Bandello sein. Es ist eine Art fürstlichen Don Juan's mit tragisch moralisierendem Ausgang, ebenfalls in wenige Scenen zusammengedrängt und in Fletcher's keckster Manier gedichtet.

Viertes Stück. The triumph of time. Fletcher hat sich in den Kopf gesetzt, eine Maske im Styl der alten Moralities, dem Stoffe nach aber eine Erinnnerung aus Aristophanes Plutus, so in die Scene zu setzen, daß er in dem kleinen Gedicht sich vornimmt, den Fünfjambenvers weiblich einzuführen, was im Englischen bekanntlich schwer ist und sich auch nicht durchaus durchführen ließ. Die dramatische Rahmeneinfassung des Gedichts ist unbedeutend. Ich halte das Ganze für ein Gelegenheitsgedicht und ganz aus Fletcher's Feder geflossen.

41. The honest man's pleasure. Gespielt 1613.

Ungeachtet die Ausgabe von 1647 ein Gedicht auf diß Stück als ein Werk Fletcher's enthält, das aber auf das Stück selbst durchaus keinen Bezug hat, spreche ich meine Ueberzeugung dahin aus, diß Stück ist nicht von Fletcher. Auch bemerke ich, daß die moralisierende Novelle von Heywood, welche als Quelle des Stücks angegeben ist, damit gar nichts gemein hat, als eine ganz oberflächliche Aehnlichkeit in der Schlußscene.

Diß Stück ist wesentlich in der Manier Ben Jonson's geschrie-

[illegible] Stück [illegible] Wert [illegible] [illegible] damalige Ge[illegible] das Werk [illegible]

[illegible] 1633 [illegible]

[illegible] gegen das [illegible] Beaumont's [illegible] Handlung, [illegible] das aber [illegible] mehr [illegible] und [illegible] daß sie zu [illegible] Stück [illegible] vorkommen, [illegible] daß man durch das [illegible] Es ist in der [illegible] Fletcher's [illegible] späteren [illegible]

[illegible] populär und öfters [illegible] und eine daraus [illegible] zum Theil den Stoff [illegible]

[illegible] Fletcher's, an der Beau[illegible] diesmal etwas regu[illegible] genannt haben, so ist

diß geradezu lächerlich. Es ist die grellste Uebertreibung eines Winters Tale, die ausschweifendsten Fieberträume, aber alles Handlung und dramatisches Leben. Das antike Costüm ist insofern wesentlich, als eine so grelle Geschichte ein modernes nicht vertrüge. Ein schwacher alter Fürst läßt seine Tochter eine Gnade sich ausbitten und sie verlangt, daß alle Cupidosbilder im Lande zerstört werden. Es geschieht und Cupido tritt auf und schwört, sich zu rächen. Die Tochter verliebt sich in einen Zwerg, den der König sofort hinrichten läßt, worauf die Tochter vor Gram stirbt. Der Sohn des Königs aber verliebt sich in eine Hure; der König überrascht die Liebenden und verliebt sich selbst in das Geschöpf; nun schickt er den Sohn ins Feld und heirathet das Weibsbild. Nachher will diese den Sohn wieder verführen und wie er sie verschmäht, treibt sie ihn durch Verrath vom Hofe, bis er sich in eine Waldhöhle flüchtet. Aber eine frühere Tochter der neuen Königin, auf dem Lande erzogen und seltsam bäurischen Dialect redend, zieht dem Prinzen aus Liebe als Knabe nach und dient ihm im Wald als Page. Ein späterer Liebhaber der Königin zieht in den Wald, um den Prinzen zu ermorden; der Page fängt den Todesstreich auf und stirbt; da tödtet der Prinz den Verräther im Zweikampfe. Des Prinzen Freunde bringen nach des Vaters Tode die Königin zum Prinzen in den Wald; sie sticht verrätherisch ihn und sich todt, so daß wie im Hamlet niemand als ein entfernter Vetter der königlichen Familie übrig bleibt, dem der sterbende Prinz das Reich vermacht. Diß Stück hat sämmtliche glänzende Vorzüge und alle Mängel Fletcher's in einem hohen Grade.

Zwölfter Band.

44. The maid's tragedy. Geschrieben wahrscheinlich 1610, gedruckt 1619 und noch sechsmal bis 1661. Es scheint eines der berühmtesten Stücke unserer Dichter-Dioscuren gewesen zu sein, und die Engländer meinen, Beaumont habe den größern Theil geschrieben.

Diß ist eine blendende aber schlechte Arbeit; der Leichengeruch der schlimmsten neufranzösischen Romantik stinkt daraus; mit Scharfsinn sind die barocksten Situazionen sentimentaler Wollust und Grausamkeit zusammengesucht, um immer den grassesten Effect zu erreichen. Damit war das shakspearische Theater zu seiner extremsten Manier

ben, ein Talent der Beobachtung und des belebten Dialogs ohne wirklich dramatischen Nerv. Die Gesinnungen sind einerseits edel, rhetorisch ausgeführt, auf moralische Nutzanwendung gerichtet, anderseits geben sie derbe Caricaturen ab. Ich halte diß Stück für die beste Arbeit von Beaumont und von ihm allein gedichtet. Wenn Fletcher an der dramatischen Anordnung villeicht Theil genommen und an einzelnen Stellen der Fabel drastische Motive eingeschoben hat, so ist doch die Ausführung nicht in seiner Manier, sondern durchweg gleichmäßig gehalten. Es konnte also nur die freiwillige Convenzion beider Dichter der Grund sein, falls man das Werk unter ihrer gemeinschaftlichen Chiffre veröffentlichte.

42. Wit at several weapons. Ein Lustspiel, welches 1633 Davenant und später Colley Cibber zu Nachahmungen benutzten und excerpierten.

Hier haben wir wieder den directesten Gegensatz gegen das vorige Stück, ein echtes, recht wildes Fletcherstück und mit Beaumont's Manier in keiner Faser verwandt; ein Stück aus lauter Intriken, Possen, gemeinen Characteren zusammengesetzt, lauter tolle Handlung, ein spanisches picaresco und figuron oder Paradestück, das aber theilweise, ohne die scenische Ausführung, für uns kaum mehr verständlich ist. Besonders lustig ist die Bettelscene im Studenten- und Soldatenstyl. Die Freierscenen sind so caricaturhaft, daß sie zur Marionette heruntersinken. Dabei ist das ganze Stück auf's liederlichste versificiert, oft Knittelverse, wie sie bei Shakspeare vorkommen, aber noch unendlich wilder und regelloser, so daß man durch das ganze Stück zwischen Versen und Prosa taumelt. Es ist in der That nicht leicht zu sagen, ob diß ein erster Theaterversuch Fletcher's oder nur eine nachlässig hingeworfene Gelegenheitsfarse seiner spätern Jahre ist.

43. Cupid's revenge. Gespielt seit 1613, populär und öfters gedruckt. Eine Erzählung aus Sidney's Arcadia und eine daraus gemachte populäre Ballade haben dem Dichter zum Theil den Stoff geliefert.

Wieder eine der wildesten Phantasieen Fletcher's, an der Beaumont sicher keinen Theil hat, doch sind die Verse dißmal etwas regulärer. Wenn es die Engländer eine tragedy genannt haben, so ist

diß geradezu lächerlich. Es ist die grellste Uebertreibung eines Winters Tale, die ausschweifendsten Fieberträume, aber alles Handlung und dramatisches Leben. Das antike Costüm ist insofern wesentlich, als eine so grelle Geschichte ein modernes nicht vertrüge. Ein schwacher alter Fürst läßt seine Tochter eine Gnade sich ausbitten und sie verlangt, daß alle Cupidosbilder im Lande zerstört werden. Es geschieht und Cupido tritt auf und schwört, sich zu rächen. Die Tochter verliebt sich in einen Zwerg, den der König sofort hinrichten läßt, worauf die Tochter vor Gram stirbt. Der Sohn des Königs aber verliebt sich in eine Hure; der König überrascht die Liebenden und verliebt sich selbst in das Geschöpf; nun schickt er den Sohn ins Feld und heirathet das Weibsbild. Nachher will diese den Sohn wieder verführen und wie er sie verschmäht, treibt sie ihn durch Verrath vom Hofe, bis er sich in eine Waldhöhle flüchtet. Aber eine frühere Tochter der neuen Königin, auf dem Lande erzogen und seltsam bäurischen Dialect redend, zieht dem Prinzen aus Liebe als Knabe nach und dient ihm im Wald als Page. Ein späterer Liebhaber der Königin zieht in den Wald, um den Prinzen zu ermorden; der Page fängt den Todesstreich auf und stirbt; da tödtet der Prinz den Verräther im Zweikampfe. Des Prinzen Freunde bringen nach des Vaters Tode die Königin zum Prinzen in den Wald; sie sticht verrätherisch ihn und sich todt, so daß wie im Hamlet niemand als ein entfernter Vetter der königlichen Familie übrig bleibt, dem der sterbende Prinz das Reich vermacht. Diß Stück hat sämmtliche glänzende Vorzüge und alle Mängel Fletcher's in einem hohen Grade.

Zwölfter Band.

44. The maid's tragedy. Geschrieben wahrscheinlich 1610, gedruckt 1619 und noch sechsmal bis 1661. Es scheint eines der berühmtesten Stücke unserer Dichter-Dioscuren gewesen zu sein, und die Engländer meinen, Beaumont habe den größern Theil geschrieben.

Diß ist eine blendende aber schlechte Arbeit; der Leichengeruch der schlimmsten neufranzösischen Romantik stinkt daraus; mit Scharfsinn sind die barocksten Situazionen sentimentaler Wollust und Grausamkeit zusammengesucht, um immer den grassesten Effect zu erreichen. Damit war das shakspearische Theater zu seiner extremsten Manier

und zur moralischen Auflösung gelangt. Es ist weder der wilde Entwurf Fletcher's, noch die zahme Manier Beaumont's, sondern wenn das Werk überhaupt ihnen angehört, so haben sie's zusammen entworfen, wie viel aber in der Ausführung jedem einzeln angehört, erforderte eine Mühe der Untersuchung, welche die Arbeit nicht werth ist. Die Scenerie Rhodus giebt gar kein historisches Costüm.

45. A king and no king. Gespielt 1611. Nach einer alten Notiz soll der comische Character Bessus ein Werk von Beaumont sein. Gedruckt 1619 und noch fünfmal bis 1661.

Diß Stück ist eines der wichtigsten, um die Bedeutung Fletcher's für die Geschichte des englischen Theaters zu begreifen. Wieder ein völlig unhistorisches costümloses Armenien als Local, und eine romanhaft verwickelte Intrike, die sich erst ganz am Ende aufklärt, das ganze Stück hindurch aber die peinlichste Spannung aufrecht hält. Der Held ist im Anfang ein übermüthiger Prahler, gewissermaßen eine Parodie des griechischen Achill; dann wird er auf einmal von einer wüthenden Leidenschaft zu seiner verneinten Schwester ergriffen, die ihn an den Rand des Wahnsinns führt. Othello's Wildheit war hier wohl das nächste Vorbild, aber daß diß Motiv zur Versöhnung hinüberführen soll, macht das psychologische Gemälde eigentlich unsittlicher, weil viel zu sehr auf die Sinnlichkeit basiert. Diß Stück erschien in demselben Jahr auf der Bühne, da Shakspeare nach gewöhnlicher Ansicht zu schreiben aufhörte. Es kommt uns derselbe Argwohn, den wir schon geäußert, über solchen hinreißenden Verirrungen der Phantasie und dem Applaus des Publicums mußte Shakspeare erschrecken und die Feder niederlegen. Das Stück bleibt eine der kecksten Combinazionen Fletcher's. Daß Beaumont dazu den miles gloriosus Bessus geschrieben habe, will ich gern glauben; er ist nicht zu gut ausgefallen, und wenn die Engländer ihn gar mit Fallstaff zusammenhalten, ist es Unsinn.

46. Thierry and Theodoret. Soll die frühste Jugendarbeit Fletcher's sein, obwohl erst 1621 gedruckt. Der Stoff gehört dem Ursprung der französischen Dynastie an.

Die Angabe scheint mir glaublich; der Eindruck aus den Schaudern des Königs Lear scheint den jungen Fletcher zu diesem Debüt im Gebiete des Gräßlichen veranlaßt zu haben; man muß in einzelnen

Zügen schon das dramatische Talent, hauptsächlich aber rhetorisch Fülle anerkennen. Doch ist die ganze Handlung mit Scheußlichkeiten so überladen, daß es vielfach geradezu absurd wird. Auch diß Stück mußte auf Shakspeare einen peinlichen Eindruck machen.

47. The elder brother; comedy. Von Fletcher; gedruckt 1639; es scheint erst nach Fletcher's Tod aufgeführt und eine seiner lezten Arbeiten; später nachgeahmt von Cibber.

Diß Stück nach dem vorigen zu lesen, macht einen wohlthätigen Eindruck. Wie dort die wilde noch sich selbst entfremdete Jugendphantasie, stellt sich hier der Dichter in der gereiften Kraft des Alters, aber in jugendfrischer Beweglichkeit dar. Er zeigt sich hier in seiner eigenthümlichsten Stärke in der Comik des socialen Tons oder im reinen Conservazionsstück, wie es in der That in Shakspeare's Talent nicht lag; mit Absicht ist es darum in das modern französische Costüm gekleidet. Freilich würde das französische Theater selbst solche Keckheit der Sitten nicht vertragen, aber im französischen Lebensgeist ist es begründet. Der Stoff hat übrigens eine gefährliche Klippe zu umschiffen. Ich will nur erinnern, daß an derselben auch der große Calderon in seinem Schauspiel De una causa dos efectos Schiffbruch gelitten. Der gelehrte ältere Bruder muß auf der Bühne carrikiert werden, um comisch zu sein, und seine plötzliche Umkehrung durch die Liebe wird dadurch ein psychologisches Räthsel. Der leichtsinnige jüngere Bruder wird durch den Verlust der Braut in sich selbst geführt, bleibt aber schließlich im Nachtheil und diß bildet die unlösbare Dissonanz des Schlusses. Besser sind hier im Ganzen die beiden alten Herren ausgefallen; der thörichte Papa und Richter fällt in die Schlingen seiner eigenen Lüsternheit und der Bruder Hagestolz triumphiert über das ganze Stück und kann allein das fabula docet aussprechen. Das Stück hat, wenn nicht strenge Einheit der Handlung doch wohlthuende Einheit des Tons und Milde des Colorits.

Dreizehnter Band.

48. The two noble kinsmen. Nach der ersten Quartausgabe von 1634 soll diese Tragödie von Fletcher und Shakspeare verfaßt sein. Die Geschichte des Palamon und Arcitas ist aus Boccacio's Teseïde in Chaucer's Knight's tale übergegangen und wurde schon

1566 auf der englischen Bühne in einer Bearbeitung von Edwards aufgeführt.

Diese im Ganzen thörichte Geschichte paßt viel besser zum Chaucer'schen Mährchen als zum Schauspiel, obwohl in der Ausführung viele Kraft der Dichtung und Rhetorik verschwendet ist. Die Nebenhandlung der Gefängnißwärterstochter ist übrigens eine schamlose Nachahmung der Ophelia. Daneben sind auch noch classische Erinnerungen. Zu Anfang, die um Begräbniß der gefallenen Könige bittenden drei Königinnen, nebst dem Namen des Feindes Creon, sind deutliche Reminiscenzen aus Sophocles; in der Mitte, die Beschreibung der sechs kämpfenden Ritter, welche die feindlichen Vettern ins Gefecht begleiten, ist sichtbar den Sieben vor Theben des Aeschylus nachgemacht; endlich am Schluß, der Tod des Arcitas hat einige Aehnlichkeit mit dem Tode des Hippolytus. Die in beide Kämpfer zugleich verliebte Heldin ist aber ebenso undramatisch als absolute psychologische Unmöglichkeit.

Wenn die wesentlichen poetischen Mängel, die classischen Erinnerungen, sowie die klare Nachahmung der Ophelia jeden Gedanken an Shakspeare ausschließen, so thut es noch mehr die Bemerkung: Zur Zeit als Fletcher zu schreiben anfing, stand Shakspeare schon auf der ganzen Höhe seines Talents und seines Ruhmes und kann also an einem so mangelhaften Werke keinen Theil genommen haben. Daraus ergibt sich, die Angabe der ersten Ausgabe ist ein Falsum und beruht auf bloßer Buchhändlerspeculazion; der setzte die zwei berühmtesten Namen der längst gestorbenen Dichter auf seinen Titel. Wenn aber damit die Autorität für Shakspeare fällt, so muß die für Fletcher eben damit umfallen und man könnte höchstens sagen, das an sich schwache Werk könnte eine Anfangsarbeit Fletcher's sein, ist aber ebenso möglich die Arbeit eines dritten ganz andern Dichters und folglich ganz widerrechtlich in diese Sammlung aufgenommen worden.

Die Engländer haben viel über die Autorschaft bei diesem Stück geschrieben; sie sind nur darüber einig, daß Fletcher einen Hauptantheil habe. Das Urtheil Schlegel's über diesen Punkt kann ich aber nicht anders als leichtsinnig nennen.

49. The maid of the mill. Gespielt 1623, zwei Jahre vor Fletcher's Tode. Angeblich gemeinschaftliche Arbeit von Fletcher und

William Rowley, der Schauspieler war und mitspielte. Die Titelfabel ist aus Bandello's Novellen, die Haupthandlung aber aus einer spanischen Novelle von Gonzalo de Cespedes.

Diß ist eines der bedeutendsten Werke Fletchers; daß der Schauspieler Rowley einen beträchtlichen Antheil daran hätte, kann ich nicht glauben. Ich vermuthe so: Rowley spielte eine Hauptrolle darin, und da der Dichter bald darauf starb, hat er sie villeicht etwas erweitert (etwa den König Philipp?). Als nun die Schauspieler 1647 diese Werke herausgaben, thaten sie ihrem früheren Commilitonen die Ehre an, ihn als Mitautor zu nennen.

Die eigenthümliche Kunst Fletcher's ist hier auf ihrem Gipfel. Die zwei in einander geschobenen Novellen überfüllen freilich das Stück, aber innerhalb der altenglischen Bühne war diß einmal Gesetz und muß anerkannt werden. Die Haupthandlung ist eine Art Nachahmung des Romeo. Die Balconscene im ersten Act leidet zwar keine Vergleichung mit Shakspeare, aber ich habe wenigstens keine schönere Nachahmung derselben im englischen Theater gelesen. Im dritten Act ist die Erscheinung des französischen Schneiders vor Philipp II. von der allerhöchsten vis comica. Das Stück nennt sich nach der Nebenbehandlung; die Müllerstochter ist mit großer psychologischer Kunst ausgeführt; für unsere Bühnengewöhnung freilich viel zu wahr und derb; die kecke Müllerin ist dann hinterher das verlorne Kind Preciosa. Die Verwicklung der Begebenheiten geht hier in ein Aeußerstes und die Auflösung ist so grenzenlos keck, daß man sich kaum ein mögliches Local dafür vorstellen kann; diesen Vortheil bot die damals noch decorazionslose Bühne. Im lezten Act ist übrigens die Figur des Königs seltsam gegen den Clown aufgeopfert, was wehe thut, da der König beim ersten Auftreten zu einer viel größern Bedeutung berechtigt. Im Ganzen ist in diesem Stücke das spanische Costüm wunderbar treffend durchgeführt.

50. Loves pilgrimage. Ein Lustspiel, soll von Fletcher unvollkommen hinterlassen und von andrer Hand vollendet sein; es wurde 1635 wieder auf die Bühne gebracht. Der Stoff ist des Cervantes Novelle las dos doncellas.

Der Dichter hat diese romanhafte Welt des Cervantes mit vieler Kunst in Scene gesetzt und namentlich in der ersten Hälfte sind die

Kneipenscenen mit unübertrefflicher Wahrheit geschildert. Doch soll eine derselben aus Ben Jonson eingeschoben sein. Aber diese Novelle ist eine der schwächsten des spanischen Dichters und in der Catastrophe hat sie unser Engländer noch mehr verdorben, indem er den Liebhaber zu einem wilden Don Juan macht, der am Ende durch die Umstände von allen Seiten gedrängt sich ohne inneres Motiv bekehrt und zum Kreuz kriecht. Ich wünschte wohl, Fletcher möchte diesen vierten Act nicht geschrieben haben. Im lezten Act konnten die Personen nur mit Gewalt alle in Barcelona versammelt werden, doch ist der Schluß auf eine keke und geniale Art herbeigeführt. Die Charactere der Alten in diesem Stücke sind mit großer Kunst durchgehalten.

51. The lover's progress. Romantische Tragödie; auch diß Stück soll von Fletcher unvollendet hinterlassen und von einem Freunde vollendet sein, wie solches der Prolog ausspricht; Einige rathen auf Massinger. Die Fabel ist ein französischer Roman von Daudiguier.

Der französische Roman mag für seine Zeit nicht ohne einige historische Bedeutung sein; aber ihn auf's englische Theater zu bringen war abgeschmackt; die Charactere sind geschraubt und schief, und der vorherschende Conversazionston macht den lächerlichsten Contrast mit der Geistererscheinung eines ordinären Gastwirths, der einem vornehmen Herrn sein baldiges Ende ankündigen muß. Die Auflösung vor dem Richterstuhl des Königs ist sinnreich, hat aber auf der englischen Bühne viele Vorgänge.

Vierzehnter Band.

52. The night-walker, or the little thief. Diß Fletchersche Lustspiel wurde 1633 aufgeführt, also acht Jahre nach des Dichters Tode, jedoch mit Aenderungen von Shirley. Es ist in Quart gedruckt 1640 und 1661.

Ein Stück von großem Gehalt. Zunächst nur ein getreues und erschreckendes Bild des niedrigen Londonerlebens im keksten picaresco; aber es sind doch nicht bloße mystères von London; des Engländers größte Kunst ist, daß er das Reale so nah mit dem Phantastischen zusammenzubringen versteht. So nimmt das Stück den Ton eines anziehenden Mährchens an, bei welchem man durchaus nicht nach

Wahrscheinlichkeiten fragt, die hier gröblich verletzt wären. Maria, die für todt gehalten im Sarg gestohlen wird und nachher als Wallisserin wieder auftritt, und die zweite Liebhaberin, welche als eine Art Savoyardenjunge durch das ganze Stück verkappt geht, sind die Hauptcharactere. Die Männer sind etwas abstract als Gauner geschildert, den sentimentalen Liebhaber abgerechnet.

Mit dieser Nummer schließt eigentlich unsere Sammlung ab, es folgen einige Anhängsel.

53. The widow. Von Ben Jonson, Fletcher und Middleton.

Diß Stück haben wir in der Dodsley-Collection (II. Nr. 58) erwähnt.

54. The coronation. Aufgeführt 1635. Ist nicht von Fletcher, sondern von James Shirley, war aber in der ersten Quartausgabe 1640 jenem zugeschrieben und gerieth so in diese Sammlung.

Staatsaczionen ohne Costüm, diffus und marionettenhaft. Käme nicht der Name Demetrius vor, so würde man kaum auf den Gedanken gerathen, daß hier ein Nachhall der damals umlaufenden Demetrius-Fabel aus Rußland vorliegt, welche aber in ein ganz utopisches Epirus verlegt wird.

55. A masque, von Beaumont, in Whitehall vor den Majestästäten vorgestellt, 20. Mai 1612.

Dieses Festspiel veranstalteten die beiden Rechtsgenossenschaften von London bei der Hochzeit von Jacob's I. Tochter Elisabeth mit dem Pfalzgrafen. Maschinerie, Decorazionen und Musik waren die Hauptsache; das Wenige, was Beaumont von Poesie hinzuthat, wird weit aufgewogen durch die Shakspeare'sche Maske im Sturm, welcher zu derselben Veranlassung und vor denselben hohen Herrschaften um Neujahr 1613 zum zweiten Male aufgeführt wurde.

VI.

Ford, Massinger, Pseudoshakspeare.

Ich fasse in diesem Artikel eine Anzahl Stücke des altenglischen Theaters zusammen, wie sie mir gerade zur Hand sind.

Ford.

Seine Werke, herausgegeben von Weber, Edinburg 1811. Zwei Bände.

John Ford ist geboren 1586; 1639 in seinem 54. Jahre schrieb er sein leztes Stück, sein Tod unbekannt. Es sind von ihm neun Stücke erhalten, vier verloren gegangen. Er ist ein in keiner Richtung Epoche machender Dichter. Das Beste, was man von ihm sagen kann, ist, daß er den Ton der shakspeárischen Bühne gut nachgeahmt hat. Es scheint, er hat mit seiner ersten barocken Concepzion einiges Aufsehen gemacht und wurde dadurch veranlaßt, auf dieser Bahn sich weiter zu versuchen, ohne daß er sie übrigens als sein Lebensgeschäft betrachtete. Gegen sein Talent spricht schon das, daß er fast immer im Prolog versichert, seine Stücke seien ganz von seiner Erfindung, was wahrscheinlich ein Hieb auf Ben Jonson und seine Nachahmung der Alten sein soll. Aber Shakspeare und Fletcher haben ihre Fabeln immer entlehnt, und keinen Werth auf diese Originalität gelegt.

1. 'Tis pity she's a whore.

Des Dichters erste Arbeit, scheint vor 1624 gespielt, gedruckt erst 1633. Man muß vor Allem anmerken, daß der Dichter ein entschiedenes Ungeschick in seinen Stücktiteln beurkundet. Sie sind fast durchaus abstract, nichtssagend und ledern. Im gegenwärtigen Falle ist er aber noch schlimmer gefahren, denn dieser Titel ist gemein und ekelhaft und darum thöricht. Liest man aber in das Stück hinein, so entsetzt man sich durchaus und begreift bis zum Schluß nicht einmal, wie das Stück nur zu diesem Titel kommen konnte, denn für den Inhalt ist er ganz nichtig. Es ist merkwürdig, daß einer der nächsten Schüler Shakspeare's bei seinem Auftreten schon auf solchen Abweg gerathen konnte, als wäre bereits aller gesunde Stoff für die Bühne verbraucht. Es ist nämlich eine Incest-Liebe zwischen Bruder und Schwester, die schwerlich wieder so graß auf die Bühne

kam. Man sollte vermuthen, er habe eine schlechte italienische Novelle zugestutzt. Aber höchst merkwürdig ist daneben seine Manier, die das Gegentheil dessen ist, was man von einem Virtuosen und Manieristen erwartet. Er zeichnet seine Gestalten so plastisch präcis und beim gräßlichsten moralischen Schmutz so unendlich naiv, daß man ihn wirklich bewundert. Hätte dieser Dichter fünfzig Jahre vor Shakspeare geschrieben, so würden wir es wie die altitalischen Bilder eines Fiesole und seiner Zeitgenossen betrachten; wie aber die Sachen stehen, bleibt er mit diesem Stück für uns ein Räthsel.

2. The lover's melancholy.

Das zweite aber zuerst gedruckte Stück, 1629. In der Dedicazion an seine literarischen Freunde spricht sich eine gewisse Aengstlichkeit vor dem Publicum aus; im Prolog dagegen blickt er wieder mit Stolz auf seine eigene Erfindung. Die Scene Famagosta auf Cypern giebt leider kein festes Costüm. Das Stück wurde 1748 wieder auf die Bühne gebracht. Dieses Stück kann die Hoffnungen, die das erste erweckte, keineswegs befriedigen. Der Dichter hat den Humor des shakspearischen Lustspiels oder genauer des shakspearischen Pastoralromans in sich aufgenommen und reproduciert denselben auf eine fast passive rein sentimentale Weise. Alle Personen reden dieselbe verliebte Verstimmung, die kein rechtes Object weiß, und so verdient das Stück wenigstens seinen abstracten Titel, aber von einer activ durchgreifenden Handlung ist nicht die Rede, es handelt Niemand, die Verhältnisse werden nur immer leidlich zurechtgeschoben. In der Catastrophe finden sich plumpe Reminiscenzen aus dem kranken Lear und das schlimmste ist die comisch sein sollende Maske, in welcher der Arzt die verschiedenen Liebes= und andere Narren auftreten läßt. Diß Stück läßt nur einen Manieristen hoffen.

3. The broken heart.

Ein Trauerspiel, nach der Aufführung gedruckt 1633. Costüm wieder ein leeres Sparta. Der Prolog rühmt den keuschen Ernst des Stückes; aber auch hier ist keine productive poetische Kraft zu erkennen; es ist die Stimmung des shakspearischen Drama, die sich reproduciert, aber weder zu einer individuellen Weltanschauung noch zu concreter Gestaltung gelangt. Dazu kommen noch ganz unglaubliche psychologische und ästhetische Unschicklichkeiten, für welche die englische

Critik gar kein Auge zu haben scheint; ja es ist geradezu unfaßlich, daß es in diesem Lande bis diesen Tag Leute giebt, welche alles, was ihre classische Zeit hervorgebracht hat, eo ipso für poetisch halten. In Deutschland könnte Niemand solch ein Stück schön nennen.

4. Love's sacrifice.

Trauerspiel, gedruckt 1633. Wieder ein abstracter Titel, aber glücklicher Weise hat der Dichter seine vagen costümlosen Localitäten verlassen und sich zur italienischen Novelle zurückgewendet. Dieses Stück hat fast völlig dieselben Vorzüge wie sein erstes; die Figuren sind mit bewunderswerther plastischer Energie und Naivität hingezeichnet, so daß es abermals den Eindruck eines kindlich mittelalterlichen Styls macht. Dabei ist die Fabel nicht so abstoßend wie im ersten Stück, die Verhältnisse sind recht verständig angelegt, aber im Verlauf kommt der Dichter gleichwohl wieder auf die gräßlichsten Abwege; denn psychologisch haben wir es hier mit dem rein Unmöglichen zu thun; ich vermuthe fast, Cervantes curioso impertinente habe den Dichter auf diese Verirrung geführt. Ein edler Fürst hat eine schöne Frau aus niederem Stande gewählt und hat daneben einen erlesenen Herzensfreund. Er und die Frau verlieben sich und bieten sich einander gegenseitig an, aber beiderseits überwindet der Edelmuth gegen die Bewerbung. Gleichwohl gesteht die Fürstin dem Gemahl, sie finde seinen Freund unendlich schöner und liebenswürdiger; er ersticht sie naturgemäß aus Eifersucht, das legt er sich aber dann als Grausamkeit aus, weil ihre factische Unschuld an den Tag kommt, und ersticht sich. Mit solchen Verkehrtheiten war aber kein Drama zu machen. Die comischen Beiwerke sind zum Theil lebendig.

5. Perkin Warbeck.

Gedruckt 1634. Das einzige Mittel, um dieses unzweifelhafte Talent den Verirrungen der Einbildungskraft zu entreißen, war allerdings das historische Schauspiel. Der Gedanke war groß genug, Shakspeare's Heinrich VI. in der Succession der Geschichte weiter zu führen und an den Heinrich VIII. anzuknüpfen. Zwar sagt Schlegel, Shakspeare habe sehr wohl gethan, die lange Regierung Heinrich VII. in seiner Gallerie ausfallen zu lassen; daß aber der Prätendent Warbeck einer dramatischen Behandlung fähig ist, dafür spricht wenigstens, daß auch in Schillers Nachlaß sich der Entwurf

zu einem Warbeck vorfindet, obgleich derselbe schwerlich das Drama von Ford zu Gesicht bekam und den Stoff wahrscheinlich unmittelbar aus den historischen Quellen schöpfte.

Shakspeare hätte jedenfalls eine so gänzlich verunglückte Unternehmung nicht zum einzigen Inhalt eines Schauspiels gemacht, sondern sie episodisch und wahrscheinlich mit vernichtendem Hohn und Ironie behandelt. Gleichwohl hat Ford seine Aufgabe mit löblichem Eifer und ohne besondere Mißgriffe ausgeführt. Sollten die Engländer, was sie leicht könnten, einmal ihre ganze politische Geschichte in einer solchen historischen Gallerie chronologisch aufstellen, so dürfte auch dieser Heinrich VII. nicht darin fehlen. Nur aus politischen Gründen wurde dagegen unser Stück wieder auf die Bühne gebracht in den Jahren 1715 und 1745, in Zeiten, wo ähnliche Prätendenten in England auftraten, auf welche man in der öffentlichen Meinung den Makel der Lächerlichkeit und des sichern Mißlingens werfen wollte Schiller's Entwurf zeigt allerdings sein großes Talent, eine complicierte Intrike zu erfinden und sie am Schluß in eine ideelle Versöhnung aufzulösen; doch ist dieser Stoff noch besser in seinem Demetrius aufgestellt worden, dessen Nichtvollendung wir eher zu beklagen haben.

6. The fancies, chaste and noble.

Lustspiel, gedruckt 1638. Der Prolog rühmt wieder die Erfindung. Der Poet kommt auf seine italienischen Phantasieen zurück. Zwar ist der Hauptwerth darauf gelegt, daß das Stück sich zum Schluß als eine ehrbare Mystificazion darstellt, allein die Ausführung des Ganzen und der einzige Reiz des Stückes beruht allein auf der kaum verhüllten Lüsternheit und Sinnlichkeit und darum macht das Ganze keinen poetisch reinen Eindruck. Es ist der Ton der alten Bühne, der den Dichter flott erhält, aber er schildert keinen kräftigen Character.

7. The lady's trial.

Gedruckt 1639. Der englische Herausgeber sagt, das Stück habe großes Verdienst und sei ohne Grund vergessen. Es ist wahr, der Dichter nimmt sich zusammen, um ein Ganzes, Volles, Selbständiges zu liefern; der Ton des alten Schauspiels ist auch hier wohl getroffen, aber gleichwohl ist es kein vorzügliches Stück. Die Haupthand-

lung hat weder eine comische noch eine tragische Spitze; es ist grundlose und wieder versöhnte Eifersucht eines Gemahls. Sodann haben die Nebenfiguren keine Beziehung zur Haupthandlung und sind für sich selbst nicht bedeutend. Das cokette Mädchen, welche alle s wie th ausspricht, wird dadurch kaum zu einer individuellen Figur und die andere Comikerin ist sittlich allzu niedrig gehalten.

8. The sun's darling.

Es wird a moral masque genannt und ist von Ford und Thomas Decker, aufgeführt 1624. Moral heißt die sogenannte alte Moralität und kann hier nicht wohl als Adjectiv gefaßt werden; die masques oder Allegorieen sind eigentlich ihre Fortsetzung; Ben Jonson hat sie besonders ausgebildet. Neben der rein imaginativen Kunst des englischen Theaters suchte sich der theoretisierende Trieb einen Ableiter für abstractere Begriffspiele, ganz wie in den spanischen autos, doch sind die lezteren, zumal bei Calderon, im Ganzen zierlicher; die Südsprache thut dabei mächtigen Vorschub. Gegenwärtige Allegorie führt die vier Jahreszeiten in vier Acten vor, zwischenein wird auf den Hof und politische Beziehungen übergesprungen; von einem eigentlich dramatischen Interesse kann keine Rede sein.

9. The witch of Edmonton.

Von Rowley, Decker, Ford u. s. w. Nach einem Hechsenproceß von 1622, wo die Unglückliche verbrannt ward, wohl bald darauf gedichtet, aber erst 1658 gedruckt. Nach dem Titel zu schließen, hat Ford daran wenig Antheil; er hätte es auch nicht so machen können; denn das Stück ist mit Routine gemacht und ein recht gutes Volksschauspiel der englischen Bühne. Die Hechse bildet eigentlich die Nebenhandlung und ist interessant behandelt, weil man sieht, wie viel das damalige Publicum von der Hechsenkunst noch glaubte; das macht das Stück historisch merkwürdig. Die Haupthandlung ist eine Criminalgeschichte, Frank, der zwei Weiber heirathet und eine ermordet. Die Charactere sind durchaus gemein und volksthümlich gedacht, das Ganze ist ziemlich gut abgerundet und macht einen tüchtigen Eindruck, wie es von dieser Sphäre erwartet werden kann. Dieses Stück muß auf das große Publicum einen bedeutenden Effect gehabt haben und ich stelle es höher als die bloß subjectiv spielende Kunst unseres Ford.

Massinger.

Von einer schönen Ausgabe des Gifford'schen Textes, London 1839, liegen mir leider nur die fünf ersten Stücke vor. Für eine erste Bekanntschaft mit diesem Dichter empfiehlt sich ein schönes deutsches Buch: Ben Jonson und seine Schule von Wolf Grafen von Baudissin, Leipzig 1836, zwei Bände, an welchem ich nichts zu tadeln wüßte, als seinen Titel, denn neben einigen Stücken von Jonson werden einige von Fletcher, zwei Trauerspiele und zwei Lustspiele von Massinger in Uebersetzung gegeben. Aber Fletcher, der Fortsetzer und Ueberbieter der shakspeareschen Kunst, kann gewiß kein Schüler Ben Jonson's genannt werden; noch weniger aber Massinger, der in Wahrheit weder mit Shakspeare noch mit Ben Jonson innerlich zusammenhängt.

Wir haben es hier mit einer ganz andern Kraft als vorhin zu thun. Philipp Massinger (der Namen ist = messenger, Bote) ist 1584, also noch ein Jahr vor Beaumont, geboren, seine eigentliche Blütezeit fällt aber erst nach Shakspeare's Tod; er hat siebenunddreißig Stücke geschrieben und scheint um 1640 gestorben zu sein.

Massinger ist ein ganz neues Element auf der englischen Bühne. Nach Marlow, Shakspeare, Fletcher ist er der vierte Mann, der wahrhaft in dieser classischen Zeit Epoche macht. Ich muß mein früheres Urtheil über Fletscher insofern modificieren, als ich ihn einen Euripides-Aristophanes genannt habe. Der lezte muß ihm bleiben, aber Euripides ist er insofern nicht, als er, zwar ein gelehrterer Mann als Shakspeare, doch dessen Styl, der unmittelbar aus der Imaginazion concipiert ist, fortgesezt und, wenn man will, übertrieben hat. Eine andere psychologische Grundlage, die der Thätigkeit des dialectischen Euripides entspricht, hat aber erst Massinger auf der englischen Bühne eingeführt. Er spricht nicht mehr die Sprache der Imaginazion, wie alle seine Vorgänger, etwa mit Ausnahme Ben Jonson's, er spricht eine bis dahin ungehörte Sprache, welche auf dem Pathos einerseits, andererseits aber auf dem abstracten Denken, auf dem Verstande beruht; er ist mit einem Worte ein Reflexionsdichter. Sein abstractes Pathos hat einige Aehnlichkeit mit dem französischen Geist, die aber doch nicht sehr weit geht; viel nähere innere Sympathie hat er mit dem spanischen Calderon, und eine villeicht noch größere

mit unserm deutschen Schiller und endlich unter seinen Landsleuten nur mit dem unter jenen Einflüssen aufgewachsenen Lord Byron. Wir haben also jezt erst den wirklichen Euripides der englischen Bühne vor uns und wir sind zu neuer Bewunderung aufgefordert, daß diese immer für wesentlich modern gehaltene Richtung der dramatischen Kunst ebenfalls schon auf der altenglischen Bühne und so lange Shakspeare noch lebte, ihren Repräsentanten gefunden hat, so daß in der That der Zukunft kein wesentlich Neues mehr herbeizubringen übrig blieb. Es wird diß auch der natürliche Grund sein, warum Massinger erst in unserm Jahrhundert in England wieder hervorgezogen und villeicht zum erstenmal nach Gerechtigkeit bewundert worden ist, denn man verglich ihn jezt erst mit seinen spätern Geistesverwandten, während zu seiner Zeit die unmittelbare Vergleichung mit Shakspeare und seiner Schule dieser Manier zum Nachtheil gereichte, weil sie nicht so sinnlich überwältigend wirkt.

Man kann die genannten Dichter im Gegensatz zur alten plastischen Schule lyrische Dramatiker nennen. Daraus folgt schon ein sehr wesentlicher Unterschied gegen früher, Massinger's Stücke, die er allein geschrieben, sind ganz versificiert, im gleichmäßigen Jambus, ohne Unterbrechung der Prosa. Ferner hängt hiermit zusammen, daß Massinger nicht nur gleich Fletcher keine Wortspiele sondern gar keine eigentlichen Zoten und überhaupt nicht die Freude am Unanständigen hat, die man der alten Bühne nicht ableugnen kann; er steht auf einem viel idealischeren Boden. Man kann sagen, Massinger steht für uns höher als Fletcher, insofern er nicht wie dieser den Shakspeare nachahmt; allein ihn darum absolut höher zu stellen als diesen würde ich mich bedenken; Shakspeare's Styl gilt mir als Qualität höher als der Massinger'sche, und diesem bleibt nur der Ruhm, etwas anderes gebracht zu haben. Die meiste Aehnlichkeit unter seinen Vorgängern hat er noch mit Heywood, dieselbe ethische Grundlage, aber er übertrifft diesen weit an Darstellungstalent. Massinger wäre leichter ins Deutsche zu übersetzen als Fletcher und es ist zu verwundern, daß es nicht mehr geschehen ist; die vier Stücke des Grafen Baudissin beweisen jedenfalls, daß Massingers starke Seite die Tragödie ist, ganz wie bei Euripides, während gerade Fletcher's Kunst sich am glänzendsten im Comischen erweist, was ihn, wie gesagt ist,

zum Aristophanes macht; die Lustspiele Massinger's haben wenig individuelles Leben; diese Richtung seines Talents hat übrigens schon Lessing ausgesprochen. Noch muß ich bemerken, daß mir Schlegel's Urtheil über diesen Dichter ein völliges Räthsel ist; er spricht von einer neuen Ausgabe desselben, die zu seiner Zeit herausgekommen, und ich möchte fast vermuthen, er hat das erste Stück der Sammlung gelesen, welches von Massinger nnd Decker gemeinschaftlich verfaßt ist. Dadurch wurde er so irre geführt, daß er das unglaubliche Wort sprach, Massinger's Styl getraue er sich nicht von Beaumont's uud Fletchers Werken zu unterscheiden. Hätte er Massinger's Werke wirklich gelesen und diß gesagt, so müßte man Schlegel geradezu jedes critische Urtheil absprechen; aber so wird sich die Sache nicht verhalten. Niemand könnte den Styl Massinger's mit dem des Fletcher verwechseln.

10. The virgin martyr.

Eine christliche Tragödie, die ziemliche Popularität gewonnen zu haben scheint, denn sie ist 1622, 1631 und 1661 gedruckt; soll eine der frühsten Arbeiten des Dichters sein; der routinierte Decker schrieb dazu comische Nebenscenen in Prosa mit vielen Zoten, welche freilich zu diesem Stücke passen, wie die Faust auf's Auge. Der Stoff ist eine historische Märtirergeschichte mit dem unbestimmten Local Cäsarea im römischen Reich.

Die Verwandtschaft unseres Dichters mit Calderon tritt hier recht auffallend zu Tage; ob der Dichter spanische Stücke der Art gekannt oder selbst catholische Sympathieen gehabt, ist ungewiß; jedenfalls ist er zwanzig Jahre älter als Calderon. Wir haben also eine Wundertragödie mit allegorischen Figuren des guten und bösen Engels ganz wie in den autos; man könnte es für eine Uebersetzung halten. Wie aber das Publicum diese catholische Poesie neben der ganz profanen Decker's vertrug, oder welchen Theil es eigentlich begünstigte, möchte schwer zu entscheiden sein.

11. The unnatural combat.

Tragödie, gedruckt 1639; er nennt es selbst in der Dedicazion ein altes Werk. Leider wissen wir nicht genau, wann es auf die Bühne kam, doch kann man mit Wahrscheinlichkeit sagen, es sei nach Shakspeare's Zeit geschehen, denn die Blüte unseres Dichters fällt

in die Zwanziger Jahre. Es ist diß ein bedeutendes Werk, das von der damaligen Fletcher'schen Muse sich ganz abwendet. Der Eingang ist sehr spannend durch das Pathos des Hasses, das zwischen Vater und Sohn waltet, und dieses Motiv wird fortwährend festgehalten, muß aber im Verlauf ermüden, weil die eigentliche Lösung des Geheimnisses erst am Schlusse erfolgt. Die beiden ersten Acte enthalten gewissermaßen die Fabel von Rustem und Suhrab, oder von Hildebrand und Hadubrand; nur wie gesagt, wir erfahren nie deutlich, wodurch der Sohn zum Vatermord gestachelt wird und ahnen nur, daß es um ein Unrecht an der Mutter geschehe. Nachdem aber der Sohn von Vaterhand gefallen, nimmt den dritten und vierten Act eine ähnlich erdachte, aber nicht innerlich damit zusammenhängende Fabel ein; der wilde Vater nämlich liebt die eigene Tochter und kämpft mit seiner Leidenschaft. Diß ist eigentlich ein neues Stück, das nur durch den wilden Character des Helden mit dem vorigen zusammenhängt. Die Catastrophe, wie der Alte zu seiner eigenen Sicherheit die Tochter einem verstellten Freunde anvertraut und dieser sie mißbraucht und dann aus dem Hause wirft, ist mit gräßlicher Wahrheit geschildert, aber ohne alle ideelle Versöhnung. Endlich die Geistererscheinung des Sohnes, die erst am Schluß das nicht tief liegende Geheimniß des ersten Theils enthüllen soll, und das Erschlagenwerden des Helden durch einen Blitzstrahl auf der Bühne sind Theaterstreiche, die nur einem ganz jugendlichen Autor verziehen werden können. Daß aber dem Ganzen eine große ethische Kraft und echtes Pathos innewohne, ist unleugbar. Die wenigen comischen Zwischenspiele thun dem Gesammteindruck keinen Abbruch.

12. The duke of Milan.

Tragödie, zweimal gedruckt, 1623 und 1638. Soll auch zu den frühsten gehören. Der Stoff ist aus Guicciardini genommen, aber ganz frei behandelt, so daß weiterhin Josephus jüdische Geschichte die Hauptquelle wird, in einem Stoffe, den auch Calderon in seiner Mariamne (el mayor monstruo los zelos) behandelt. Diß Stück hat Graf Baudissin übersetzt.

Es ist jedenfalls ein bedeutendes Werk und seine Stärke beruht auf der wohl angelegten Motivierung und der homogen durchgehaltenen Diczion. Aber es ist im Ganzen etwas zu viel Calcul und

darum eine Schwenkung gegen die französische oder doch spanische Bühne darin. Der eigentliche Inhalt ist wie bei Calderon das Uebermaß der Liebesleidenschaft in dem Helden. Doch steht der Dichter darin über Calderon, daß er seinen Herzog in einer ganz historischen Umgebung und localem Costüm auftreten läßt, wodurch es gleich im Anfang viel lebendiger wirkt. Wie alsdann dieser Herzog trotz der von Außen kommenden Hiobsposten die Geburtstagsfeier seiner Gattin mit krampfhafter Lustigkeit durchzuführen sich anstrengt, stellt uns zugleich den Embryo des Byron'schen Sardanapal vor Augen. Das beste hingegen und vortrefflich ausgeführt ist die Partie, wie der Herzog allein in's feindliche Lage reist und sich Karl V. unterwirft. Es ist die Glanzpartie und doch nur als Mittelmotiv benutzt, was aber eben dem Stücke schadet. Denn die folgenden Verführungsscenen des Francisco sind dagegen matt und die Motive abgenutzt. Da geht es denn den gewöhnlichen Eifersuchtsgang bis am Schlusse des vierten Acts die Herzogin erstochen ist. Im fünften hat der Dichter Francisco's Schwester als Grundmotiv vorgeschoben, aber diese Partie ist post festum nachgebracht, und die lezte Scene, wo der halbverrückte Herzog seine todte Frau lebendig machen will, ist eine ekelhafte Fratze und durchaus nicht dramatisch; der Vergiftungsschluß ist italienischer Novellenstoff.

13. The bondman.

Aufgeführt 1623, gedruckt 1624 und 1638, wieder auf die Bühne gebracht 1660 und 1719, abgeändert 1779. Die Geschichte ist aus Plutarch's Timoleon genommen, mit eingeschobenen Episoden.

Vor Allem ist zu sagen, daß eine Geschichte des Alterthums auf diese Bühne zu bringen, ein keckes Unternehmen war. Das griechische Costüm ist, so weit es die äußerlichen Verhältnisse betrifft, viel richtiger als etwa bei Shakspeare dargestellt, denn Massinger ist ein gebildeter und gelehrter Dichter. Aber die eigentlichen Motive sind doch durchaus romantisch, wie bei Calderon; es ist die Collision von Liebe und Ehre, Eifersucht u. s. w. Das wichtigste ist wohl, Massinger hat einen ethischen Grundgedanken in die Mitte gestellt und darin erweist er sich als einen Nachfolger Heywood's auf der englischen Bühne, aber er thut es mit seiner ausgebildeten dialectischen Kunst, die dem Schauspieler Heywood nicht zu Gebote stand. Daß eine edle Griechin in Syracus einem edelgebildeten tapfern Liebhaber

gegenüber sich beleidigt fühlt wegen seines Hangs zur Eifersucht, und daß im Gewirre eines Sclavenaufstandes sich die Heldin in einen anscheinenden Sclaven verliebt, der ihr das Leben rettet, das alles ist menschlich klar gedacht, aber etwas manieriert ausgeführt; namentlich ist das Motiv, wie die Heldin sich die Augen verbinden läßt und einige Acte durch stumm bleibt, völlig undramatisch, und dem neuen Liebhaber, der als Sclav auftritt, hängt ein widriges prosaisches Element an; denn der Bediente als Liebhaber seiner Herrschaft hat immer etwas gemeines und lächerliches, wenn er auch innerlich gebildet wäre (man denke an Hugo's Rui Blas). Endlich aber bei der Auflösung, wo der Sclav sich als Freien zu erkennen giebt, ist der Abfall nicht motiviert, denn wir haben die wenigen darauf berechneten Anfangszüge längst vergessen und es erscheint uns das Ganze als ein zu schlauer Calcul. Dazu ist das Motiv der Rache des vermeinten Sclaven wegen der betrogenen Schwester wieder so gewaltsam nachgeholt wie im vorigen Stück. Sie haben darum beide denselben Grundfehler. Obgleich wir aber dieses Stück, das zu heterogene Elemente enthält, nicht jenem edler und einfacher gedachten gleich stellen wollen, so hat es doch, im Einzelnen betrachtet, sehr schöne und anziehende Partieen, worunter ich namentlich einiges Comische der Situazion hervorheben muß.

14. The renegado.

Wird Tragicomödie genannt und ist 1624 gespielt, 1630 gedruckt worden. Der Theaterzettel hat sich erhalten, die Hauptdamenrollen wurden von Eduard Rogers und Theodor Bourne gespielt. Es ist romanischer Novellenstoff mit der Scene Tunis.

Ein sehr anziehendes Gedicht; spanischer Novellenstoff ist es insofern, als es an Cervantes' Algierer Gefangenschaft erinnert. Der erste Theil ist ganz orientalisches Mährchen, als hätte der Dichter die Tausend und eine Nacht gelesen; nur weniges stört das orientalische Costüm, wie z. B. die Gemälde italienischer Schönheiten, die diese Türken kaufen sollen. Weiterhin nimmt das Stück, wie die Engländer sagen, einen wesentlich catholischen Inhalt an; diß beruht hauptsächlich auf der allerdings eigenthümlichen und auf der englischen Bühne ungewohnten Figur des Jesuiten Francisco, der den Beichtvater der andern Personen spielt und sie bekehrt. Man will hier

wieder eigene Sympathieen des Dichters wittern. Nicht ganz richtig ist aber der Titel des Stücks, denn in Wahrheit ist nur der Jesuit der das Ganze zusammenhaltende Character, und man kann den Renegaten Vitelli die erste Nebenperson heißen; die ganze Handlung läßt sich noch besser so zusammenfassen: Zwei Venezianer treffen in Tunis zusammen, beide als Abenteurer, der eine als wilder Pirat und Soldat, der andere als verkleideter Kaufmann. Der Zusammenhang liegt nun darin, daß der Leztere eine verlorene Schwester sucht, welche der Erstere von Haus geraubt hat; während dessen wird jener selbst aber von einer vornehmen Türkin angezogen, die er am Schluß mit Hilfe des Jesuiten zum Christenthum bekehrt, worauf sie entfliehen. Das Stück ist im Einzelnen mit vieler Liebe und Frische ausgeführt und wohl eines der besten des Dichters. Oehlenschläger's dänischer Aladdin wird uns öfters in Erinnerung gebracht, wiewohl Massinger viel dramatischer ist.

Pseudo-Shakspeare.

Diese Stücke sind in Deutschland durch die Tieck'schen Uebersetzungen bekannt geworden und Nicolaus Delius hat angefangen, sie englisch herauszugeben. Davon liegen mir die zwei ersten Nummern vor. (Elberfeld 1854—55.)

15. Edward III.

Gedruckt 1566, 1599 und wohl öfter. Der Engländer Capell, dann Tieck und Ulrici halten es für shakspearisch, Delius bezweifelt es, weil es aus zwei unverbundenen Theilen bestehe. Act 1—2 sind nach einer Novelle in Painter's Palace of Pleasure gedichtet, die drei andern dagegen sind wirklich historischer Stoff, aus Holinshed's Chronik gezogen.

Es ist bekannt, daß Tieck sehr geneigt war, alles Mögliche auf den geliebten Namen Shakspeare zu häufen. Er hatte als Dichter gewiß einen feinen Sinn für alle Arten von Poesie, aber ein eigentlich critisches Talent könnte man an ihm bezweifeln; er war vor Allem kein Philolog. Er hatte auch nicht das allgemeine Interesse des Literarhistorikers; er war in seinen Shakspeare verliebt und Liebe macht, wie männiglich bekannt, zu Zeiten blind. Daher schrieben sich dann seine barocken Behauptungen über den liebevollen Character der Lady

Macbeth, über Hamlet's Monolog, der nicht vom Selbstmord handeln soll und viele ähnliche Dinge, um welche er von Hegel und Andern genugsam verspottet worden ist und wie sie nur demjenigen begegnen, der sich eigensinnig in einzelne Bücher vertieft und nun immer etwas Neues zu entdecken glaubt. Tieck hat nun bekanntlich alle diese Stücke mit mehr oder weniger Bestimmtheit Shakspeare zugesprochen; vom gegenwärtigen läßt sich nur sagen, es hat mit den ältesten englischen Historien Shakspeare's im Styl die größte Aehnlichkeit, nur ist es noch etwas magerer mit Gedanken ausgestattet. Daß die zwei ersten Acte innerlich nicht dazu gehören, ist richtig. Es könnte immerhin eine der ersten Arbeiten des Dichters für die Bühne gewesen sein, er hat aber sicher späterhin keinen Werth mehr darauf gelegt und wenn wir alle seine Jugendversuche in seine Sammlung aufnehmen wollten, so würde der Namen Shakspeare dadurch nicht größer. Die Engländer haben in solchen Dingen einen außerordentlich richtigen Tact, wenn sie es auch nicht aussprechen.

16. Arden of Feversham.

Gedruckt 1592, 1599, 1633. Es ist ein bürgerliches Trauerspiel, aber wieder aus Holinshed's Chronik gezogen; die Geschichte soll 1551 vorgefallen sein. Feversham liegt unweit der Themsemündung in der Grafschaft Kent.

Bürgerliches Trauerspiel, das erst später häufiger wird, hat immer etwas Bängliches durch die Porträtartigkeit. Diß Stück erhebt sich nur wenig über die epischen „Mordthaten", wie sie auf Jahrmärkten zur Abbildung auf der Stange gesungen werden. Alles ist gemeine Natur, die Mörder, zumal die untreue Frau schauderhaft gefühllos. Es gibt einen treuen, erschreckenden Einblick in die Zeit; der Fehler des Stückes ist aber, daß es fünf Acte durch auf demselben Fleck bleibt und erst am Schluß zur That kommt, der auch die Entdeckung, Reue und Strafe auf dem Fuße folgen. Daß Shakspeare in früher Jugend solche Daguerrotypen gefertigt habe, die noch keine Spur von idealer Auffassung und Versöhnung kennen, wer will es unmöglich nennen? Aber in die Reihe seiner classischen Arbeiten können sie darum nicht aufgenomen werden.

VII.
Milton und Otway.

Lessing macht in seinem vor bald einem Jahrhundert (1758) geschriebenen Aufsatz über das englische Theater den Vorschlag, dasselbe in ein altes, mittleres und neues abzutheilen. Der Gedanke ist bekanntlich vom griechischen Theater entlehnt. Nun macht sich die Abscheidung des alt-englischen Theaters freilich von selbst und es kann darüber kein Streit sein; für das mittlere ist ihm Otway einer der bedeutendsten Namen; das neue beginnt er mit seinem, dem achtzehnten Jahrhundert; hiefür giebt er aber kein festes Criterium. Meines Erachtens könnte man das Mittelalter des englischen Theaters nur für die Zeit ansetzen, wo Shakspeare von der Bühne verschwunden und so zu sagen vergessen war. Mit seiner Wiederauferstehung zur Zeit Garricks müßte man dagegen die eigentliche Renaissance und folglich das neue Theater beginnen, welches seine Anerkennung durch ganz Europa nach sich zog und in dieser Mission hat sich Deutschland wohl so viel der Ehre zuzuschreiben als des Dichters Vaterland. Wir müßten also das englische mittlere Theater bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts und bis auf Lessings Zeiten herunter erstrecken.

Milton.

Er ist 1608 geboren, war also bei Shakspeare's Tode acht, zur Zeit, da das englische Theater geschlossen wurde, vierzig Jahre alt. Milton war ein gelehrter Philolog, dichtete in der Jugend lateinisch, reiste dann in Italien und hat selbst einige griechische und italienische Verse hinterlassen. Die Engländer sind gewohnt, ihn ihren zweitgrößten Dichter zu nennen, und zwar in der epischen Dichtung. Man begreift aber nicht recht, wie dieselben Menschen Shakspeare und Milton zugleich verehren sollen, denn einer hebt den andern auf. Sie sind in Allem die vollsten Gegensätze, nicht etwa in der Art, wie die Deutschen über Göthe und Schiller sich zanken, sondern viel radicaler. Das englische Theater fiel mit dem Königthum, die Schauspieler wurden Soldaten der königlichen Partei; Milton gehörte der jetzt siegenden Partei der Puritaner und Republicaner an und wurde

Staatssecretär unter Cromwell. Später in der Restaurazionszeit war er natürlich der gefallene Verfolgte und dazu kam das Unglück der Blindheit; er war mit der Welt zerfallen und schrieb in dieser Verdüsterung sein episches Gedicht, welches diß concentrierte Gemüthsleben in höchster Energie ausspricht. Es ist bei den Engländern stehende Phrase, Milton habe eine colossale Phantasie; die Phantasie aber ist, wie Göthe sagt, die immer bewegliche Göttin und in ihr lebte Shakspeare. Auch Homer hat ja blind gedichtet, aber, wenn es überhaupt wahr ist, aus der Erinnerung seines Sehens; Milton ist die gesuchte und gewollte Poesie der Blindheit. Wer seine ganze Phantasie auf einige nebulose Figuren, wie Adam, Eva, Raphael und Satan concentriert, die man ebenso gut allegorisch als Mann, Weib, gutes und böses Princip einführen könnte, der spricht eigentlich damit aus, daß er eben gar keine Phantasie hat, d. h. kein Spiel der anschauenden Geisteskraft, sondern bloß der vorstellenden Abstraczion, die sich vielfach in dogmatische Streitfragen verirrt und sofort nur den einen bleibenden Character des Poeten ausspricht. Milton ist der Repräsentant des keltisch-englischen Characters, der sich auf die Willenskraft, auf das abstracte Sich auf sich selbst stellen basiert. Aber ein größerer Epiker ist jedenfalls Lord Byron; da aber beide Dichter sich nebenher in dramatischer Form versucht haben, so müssen wir sie wenigstens hier erwähnen.

1. Samson agonistes; a dramatic poem.

Es ist im Alter geschrieben und 1670 gedruckt. Milton war, wie gesagt, als Puritaner von Haus aus ein Feind der Bühne, und darum mit ihrer Unterdrückung einverstanden; er konnte also nicht für sie schreiben wollen. Als Gelehrter schickt er ein Vorwort voraus, das mit Aristoteles' Definizion der Tragödie beginnt und worin er die merkwürdige Ansicht ausspricht, das englische Theater, welches Tragisches und Comisches vermische, sei gar nicht anzuschlagen; nur die Griechen und (!!) Italiener haben ein wirkliches Drama. Er will also eine griechische Tragödie mit Chören und in der Einheit der 24 Stunden. Aeschylus' Prometheus ist das nahe liegende Vorbild, der Dichter schildert sich selbst in seinem blinden hilflosen Zustand, wo er sich puritanisch für jugendliche Sünden gestraft glaubt, und wie Hiob von dem Chor der Freunde getröstet wird. Die dar-

gestellte Energie des Willens in seinem duldenden Helden und die Kraft seiner Dicziou sind nicht wegzustreiten. Er hat auch seinen biblischen Stoff gründlich durchdrungen, um eine äschyleische Tragödie daraus zu construieren. Simson spielt seine stoische Rolle mit vielem Anstand gegenüber den Freunden, dem alten Vater, der untreuen Gattin und den übermüthigen Feinden, und die Catastrophe ist wieder dem Prometheus schlagend ähnlich, nur wird das Begebniß außer der Bühne gehalten und von einem Boten im griechischen Sinn, das heißt, von einem zufälligen jüdischen Passanten berichtet. An einzelnen Geschmacklosigkeiten fehlt es bei Milton niemals; so werden in in diesem hochpathetischen Gedichte die Philister stehend als die Vorhautigen und die Israeliten als die Beschnittenen bezeichnet. Dem Vers liegt der englische Jambus zu Grund, stellenweise lyrisch mit kürzern Versen vermischt, die Chorgesänge auch in einzelne Trimeter, doch häufiger in kürzere, auch Reimverse ausweichend. Im Ganzen ist die rhythmische Form formlos. Das ganze Stück bleibt ein interessanter Versuch, die jüdische Sage in die griechische Kunstform zu gießen, allein für die englische Bühne konnte es von keiner Consequenz werden.

2. Comus; a mask.

Diß Stück ist eine Jugendarbeit, geschrieben 1634, ein bloßes Gelegenheitsgedicht; die Form der Maske hat bekanntlich Ben Jonson ausgebildet; sie ist hier zu einer moralischen Allegorie benutzt. Milton befand sich, wie es scheint, auf einem Landschloß in Wales, Ludlow-Castle, beim Grafen Bridgewater, Präsidenten des Landes, dessen beide Söhne und Tochter das Stückchen aufführten. Der Inhalt ist unverkennbare Allegorie einer wirklichen Situazion. Die junge Lady scheint von einem wüsten Freier umworben und wird in eine wilde Gesellschaft verlockt; die beiden Brüder wollen die Schwester retten; das ist als eine Verirrung der drei Geschwister in einem Walde vorgestellt. Das Fräulein wird frei gemacht, aber es hält bei ihr etwas schwer und man muß erst eine kühle Flußnymphe herbeicitieren, die sie endlich zurechtbringt und ihren Eltern, den Zuschauern, wieder zuführt. Es ist kein dramatisches Interesse vorhanden.

Otway.

Mir liegen seine Werke in einer Londoner Ausgabe von 1717 in zwei Bänden vor.

Otway lebte von 1651 bis 1685. Er ist das rechte Gegentheil Milton's. Während dieser groß als Character, aber minder als Talent, läßt sich Otway einiges dramatische Talent nicht, wohl aber jede sittliche Haltung des Characters absprechen, und das ist der Grundmangel seiner Werke. Es war eine sterile Zeit, in der er einigen Effect auf der Bühne machen konnte. Die Restaurazion hatte jezt die Bühne wieder geöffnet und zwar nach französischem Vorbild mit Schauspielerinnen, auf deren Virtuosität unser Autor sichtbar hinarbeitet. Die Theaterzettel sind den Stücken beigedruckt, Betterton heißt der Mime, der in Otway's Werken die Heldenrollen spielt. Doch muß ich bemerken, daß die Scenerie hier keineswegs schon die Opernbühne mit Decorazionen aufweist; es sind ganz deutliche Spuren, daß Otway noch die altenglische Bühneneinrichtung vor Augen hat; es wird oft ein Vorhang weggezogen, um den Zuschauer in ein anderes Local hineinsehen zu lassen; oft erscheinen Personen in der obern Loge der Bühne, um herabzusprechen; auch sagt die Anweisung immer, die Leute gehen durch die Thüre ab, selbst wenn ein Wald verlangt ist; es kann also noch keine eigentliche Decorazion gemeint sein.

3. Alcibiades, seine erste Arbeit, von 1675. Schlegel sagt, Dryden habe zu dieser Zeit ein ganz gereimtes Drama versucht, was also den ganz versificierten Massinger überbieten hieß, aber der dramatischen Kunst die engsten Fesseln anlegte. Man wollte gegen die Gewalt der alten, jezt unerreichbaren Bühne etwas anderes, neues geltend machen. In diese Form warf sich nun als Nachahmer auch Otway, aber wie sein ganzes Wesen sind seine Verse höchst liederlich gearbeitet und die Reime oft ohrzerreißend. Für einen Vierundzwanzigjährigen ist das Debüt fast zu gering, es erhebt sich kaum über die Marionette; Alcibiades von Athen verbannt, verführt in Sparta die Königin, dieser spartanische Königshof ist aber ganz wie der eines Louis XIV. geschildert. Man könnte sich leichter vorstellen, dieses Stück sei der Embryo des französischen Trauerspiels, als daß das auf einer Bühne möglich war, auf der dereinst Shakspeare gelebt hatte.

4. Don Carlos, von 1676, Trauerspiel in denselben Reimjamben. Obgleich der Dichter, zumal mit der blutigen Catastrophe, in dieselben Fehler fällt wie beim vorigen Stück, so hat er doch mit diesem Effect gemacht, und es läßt sich begreifen. Das erste Moment, was dabei in Betracht kommt, ist die politische Sympathie seines Publicums; das stockprotestantische England hatte auch nach der Revoluzion noch eine Freude an allem, was den spanischen Hof und zumal Philipp II. erniedrigte. Das zweite Moment ist, hatte der Dichter im ersten Stück nicht verstanden, eine dramatische Fabel zu erfinden, so war ihm dißmal durch seine Quelle vortrefflich vorgearbeitet. Es ist bekanntlich eine französische historische Novelle von Saint-Real die eigentliche Quelle der ganzen Don-Carlos-Fabel. Historisch weiß man nur, daß der Prinz ein wilder Geselle war und mit seinem Vater schlecht stand, daß er auf mysteriöse Weise starb und bald nach ihm auch seine Mutter. Aus diesen Prämissen scheint die ganze Fabel construiert zu sein, sei es nun durch den allgemeinen Volksmund, oder daß es der Franzose für sich imaginierte. Schiller hat, als er den Don Carlos entwarf, Otway's Stück schwerlich gekannt, aber er legte die gleiche Quelle zu Grund, und darum sind beide Stücke nicht nur in der Anlage, sondern auch in den Hauptcharacteren identisch und die Vergleichung ist anziehend. Dem englischen jungen Dichter war es einzig um Bühneneffect zu thun und diesen verstand er wie fast alle Engländer; von einer ethischen Rücksicht kann bei ihm keine Rede sein; denn Otway war ein wenig gebildeter und sein Leben lang wilder und liederlicher Character. Aber diß Stück an das vorige gehalten, hat er in der That einen Riesenfortschritt gemacht; noch einen solchen und er wäre ein großer Dramatiker geworden. Scharfe Characteristik ist im Reimvers freilich unmöglich und die Gefahr der abstracten Rhetorik ist nahe gelegt; daß der Dichter ihr nicht ganz erlegen, ist das Bewundernswerthe. Denkt man bei diesem Stück an die altenglische Bühne, so ist in ethischer Beziehung eine große Aenderung eingetreten; jene hatte einen soliden ethischen Boden und dieser machte es möglich, daß der subjective Humor des Dichters sich selbst in die frechste Zotenreißerei verlieren konnte, wie zur Zeit des Aristophanes. Das ist jezt ganz anders geworden; Otway hat keine Zoten, eben weil ihm der sittliche

Boden fehlt; der Hof hatte französische Sitte mitgebracht und das Decorum verbannte die Zote. Die Unsittlichkeit war aber in das Innere der Gesinnung eingezogen und der selbst liederliche Dichter konnte unmöglich einen kräftigen Character schildern. So war ihm auch eine romanische Quelle besonders erwünscht. Die Hauptpersonen des Stücks sind wie bei Schiller König, Königin, Carlos, Eboli und Posa. (Beiläufig, ein Marquesat Posa ist mir in Spanien nie vorgekommen, wohl aber eines Poza, und das wird die richtige Orthographie sein; dem Franzosen galt eins wie das andere, nicht aber dem Spanier; posa wäre Ruhe, pausa, poza ist unser Pfütze, puteus.) Eine weitere Person, den natürlichen Bruder Philipps oder den bekannten Don Juan d'Austria konnte Schiller gut entbehren, er hat im Stück nichts Wesentliches zu thun. Posa ist aber hier der ordinäre confident des Prinzen ohne alle weitere Bedeutung. Die widerlichste Rolle spielt die Prinzessin Eboli; sie ist an einen Alten Gomez verheirathet und will abwechselnd den König, den Prinzen und den Austria verführen, und das leztere gelingt im Stück auf die schamloseste Weise. Auch die Königin spielt eine ziemlich zweideutige Rolle und im Character des Prinzen ist eine widerliche Sentimentalität ausgekramt, die mit ihrer Leidenschaft durch vier Acte immer auf derselben Stelle bleibt; darin übrigens hat das Stück etwas vom Schillerschen. Die Verwicklungen der Intrike sind aber viel künstlicher als bei Schiller und füllen die vier ersten Acte nicht ungeschickt, nur die Catastrophe des fünften Acts ist ganz absurd. Nachdem Posa von Gomez erstochen und die Königin von der Eboli vergiftet worden, aber noch den ganzen Act durch mitsprechen muß, wird die Eboli von ihrem alten Gemahl erstochen und der Prinz stirbt durch Selbstmord. Da aber die Eifersucht des Königs hauptsächlich durch die Verleumdungen des Gomez provociert war, so hält der König die Liebenden für schuldlos, bittet ihnen ab, stößt Gomez nieder und rennt am Ende wahnsinnig von der Bühne, so daß nur der für diesen Zweck allein bauchbare Austria übrig bleibt, um wie Fortinbras das Stück zu beschließen. Also ein Schluß à la Hamlet, der aber wieder an die vorige Marionette erinnert. Schiller hat bekanntlich das Stück dadurch vertieft, daß er den König in seinem historischen Character darstellte, ihm deswegen Alba und die Herren von der

Inquisizion an die Seite stellte, daß er ferner die Königin rein darstellt und ihren Untergang gar nicht aufnimmt, daß er die Eboli lüstern aber doch nicht schamlos hält wie hier, und endlich, was die Hauptsache ist, daß er Carlos durch seinen Freund Posa in den Idealismus seiner liberalen Gesinnung aufgehen läßt, wodurch Posa freilich die Hauptperson des ganzen Stücks wird. Ist darum das Schillersche Stück nicht so theatralisch wie das englische, so hat es die Deutschen durch seinen hohen Idealismus gefesselt, den man hier nazional nennen darf.

Durch das Glück, das sein Stück gemacht hatte, bekam der Dichter Proteczion und er scheint als Cornet eines englischen Regiments in Flandern gewesen zu sein, muß sich aber auf diesem Felde nicht ausgezeichnet haben, denn bald treffen wir ihn wieder in London, wo er französische Stücke für die Bühne bearbeitet; so Racine's Berenice, die er in seinem Reimjambus in drei Acte zusammenzog und auf seine Manier zustutzte; von der französischen Feinheit im Ausdruck ist nichts übrig geblieben; ferner Moliere's fourberies de Scapin in Prosa; dieser ist etwas besser acclimatisiert und abgekürzt, im lezten Acte bringt er englische Dialecte an. In der Dedicazion und im Prolog klagt er über übelwollende Critik seiner Zeit.

5. Friendship in fashion.

Er wirft sich nun auf's prosaische Lustspiel, in fünf Acten. Verdächtig ist, daß der Prolog die Keuschheit des Stückes rühmt; auch dieser erste Versuch ist sehr schwach ausgefallen und man kann nur sagen, der Dichter mag die characterlose und ordinäre Gesellschaft, in der er lebte, recht nach dem Leben geschildert haben, damit kommt aber noch keine Poesie herein, denn die Handlung ist weder einer comischen noch einer tragischen Schneide empfänglich.

6. The soldier's fortune. Wieder ein Lustspiel.

Dieses Stück hat große Vorzüge vor dem vorigen. Dort glaubte man sich anfangs in anständiger Gesellschaft und ärgert sich in Folge dessen durch's ganze Stück; hier steht schon im ersten Act enter several whores und damit hat man den Inhalt vollständig. Die Handlung ist übrigens der bekannte Spaß vom Hahnrei, welcher wider Willen den Kuppler seiner Frau macht, nach den Tradizionen, die wir aus Shakspeare, Moliere und dem Herzog von Braunschweig

kennen. Das Thema ist hier nicht ohne einen kecken liederlichen Humor durchgeführt. Der Hahnrei miethet einen vorgeblichen Mörder, den Liebhaber zu tödten, findet diesen dann bei der Frau, wo er sich todt stellt, ihm als Geist erscheint u. s. w., so daß es am Ende in den Character des comischen Balletts umschlägt und der Hahnrei sich schließlich in sein Schicksal findet. Dramatisches Leben hat dieses Stück.

4. The atheist oder The soldier's fortune. Zweiter Theil, Lustspiel.

Diß Stück hat mit dem vorigen keinen Zusammenhang, als daß der Dichter den beiden Glücksrittern dieselben Namen giebt wie dort; doch ist der eine inzwischen durch Erbschaft reich geworden, wodurch die Situazion ganz verändert ist. Dieser maßregelt durch das ganze Stück seinen liederlichen Vater, der ein höchst ekelhafter Character ist. Der zweite Ritter läuft beständig seiner Frau aus dem Wege, und der neu eingeführte dritte Character des Atheisten greift gar nicht in die Handlung des Stücks ein. Diese selbst aber zersplittert sich mit regelloser Willkühr in lauter kleine Intriken, so daß durchaus kein Totaleffect zu Stande kommt. Die Liederlichkeit der Arbeit zeigt sich auch darin, daß das Stück von der Mitte an ganz ohne Motiv oft in den Jambenvers umschlägt.

8. The orphan oder The unhappy marriage, tragedy. Von 1680; dieses Jambentrauerspiel soll sich auf der Bühne erhalten haben.

Daß der Dichter sich zulezt auf die Jamben-Tragödie fixierte, mag seinem Talent angemessen sein, allein der Stoff hat ihn hier wieder irre geführt. Es ist eine Art feindlicher Brüder, die beide eine Waise des Hauses lieben. Das Costüm, Böhmen im dreißigjährigen Kriege, wäre glücklich, wenn es individueller gehalten wäre. Das Stück ist ein bürgerliches Trauerspiel. Der Vater, ein auf's Land zurückgezogener Edelmann, mit zwei Söhnen und jener Pflegetochter, der zum Ueberfluß noch ein Bruder Offizier zugetheilt ist, und diesem zu größerem Ueberfluß wieder eine Schwester jener Brüder zur Geliebten. Das Wesentliche der Handlung ist, daß die Waise, dem einen der Brüder heimlich angetraut, durch den andern in der Nacht hintergangen wird, ungefähr in der Weise wie die Gräfin Romeiro in Jean Pauls Titan. Das läßt sich im Roman wahrscheinlich

machen, aber nicht auf der Bühne; die Ausführung ist weder wahrscheinlich noch anständig, und nach der That ist das Unglück allerseits so gleich vertheilt und die Entdeckung wird so peinlich hinausgeschoben, daß eine maßlose Sentimentalität und Threnodie herauskommt, bis am Ende wieder alle interessierten Personen todt da liegen. Diese krankhafte Sentimentalität mag dem damaligen Publicum neu gewesen sein und dem Stück Antheil erworben haben, sie ist aber von Seiten der Kunst nicht gerechtfertigt.

9. The history and fall of Caius Marius. Tragedy.

In dem vom Schauspieler Betterton gesprochenen Prolog wird der von seinem Fürsten begünstigte Shakspeare mit dem Augusteischen Zeitalter, Virgil, Horaz und Mäcenas verglichen; er sagt, die jezt gesunkene Bühne könne nur mit gestohlenen Brocken jenes Dichters sich noch brüsten.

Dieser Kampf zwischen Marius und Sylla ist aber nicht anders ausgeführt, als wie es für ein gemeines Spectakelstück nöthig war, und der Dichter entschuldigt diß im Epilog dadurch, als er diß Stück schrieb, sei er Soldat gewesen, und habe nichts als Trommeln und Trompeten in den Ohren gehabt; es fällt also in seine Cornets-Zeit. Um nun dieses Spectakelstück zu heben, hat er das schon von Schlegel gerügte grobe Plagiat begangen, die Hauptscenen aus Romeo mitten in diesen Kampf des Marius und Sylla hineinzuentlehnen, die also hier die Montague und Capulets vertreten müssen, was aber freilich toll genug wird, wenn man das antike Costüm mit der modernen Leidenschaft vergleicht. Ein Plagiat dieser Art ist wohl in der Geschichte des Drama nicht vorgekommen und darum ein Phänomen. Vom Schluß des ersten Acts an springen die Staatsaczionen plötzlich in die Mercuzio-Scenen mit der Königin Mab um; es macht einem den Eindruck, Shakspeare sei damals von der Bühne verschwunden gewesen und der Dichter wolle seinem Publicum mit dem Allbekannten eine unerwartete Freude machen. Im zweiten Act kommt die Amme und spricht, wie es scheint, in Prosa, was bei Shakspeare jezt in Versen steht. Dann kommt wieder Mercuzio und die Garten- und Balconscene, und so geht es fort. Zu bemerken ist nur noch, daß die Catastrophe schon dahin verändert ist, daß der travestierte Romeo noch lebt, wie die falsche Julia aus dem Schlaf er-

wacht; sie sieht dann ihren Vater ermorden und muß dem alten Marius das Schwert aus der Scheide ziehen, um sich selbst todtzustechen. Obgleich nun der Dichter von jedem Verdacht freizusprechen ist, als wollte er mit seinem Plagiat auf eine Teuschung seines Publicums ausgehen, so ist doch ein solches Verfahren nur bei gänzlich mangelnder moralischer Selbstachtung für sein eigenes Talent möglich gewesen.

10. Venice preserv'd oder A plot discover'd. Tragedy. Von 1682, sein leztes und berühmtestes Werk, das sich auf der Bühne erhalten.

Er hat sich in der That hier zusammengenommen und gegeben, was er vermochte. Der venezianische Polizeistaat war zu dieser Zeit eine Merkwürdigkeit des Tages und scheint durch dieses Stück auf der englischen Bühne einheimisch geworden zu sein, wie diß noch bei Byron nachwirkt. Die Conspirazion ist wohl nach historischen Quellen gemacht, sie ist aber durchaus nicht dramatisch und konnte kein gutes Schauspiel geben. Der Hauptfehler ist, daß der Zuschauer durch den Titel gezwungen ist, die Verschwörung für die Hauptsache zu halten, was der Dichter eigentlich nicht wollte noch konnte. Der erste Act ist lebendig, der Ton ist unzweifelhaft aus der Introduczion des Othello genommen, aber mit Glück festgehalten. Wie der Hauptcharacter Jaffeir von dem alten Senator, dessen Tochter er gestohlen, in's Elend gestoßen wird und sich dann seinem wilden Freunde Pierre in die Arme wirft, das ist gut dargestellt. Aber im zweiten ist Pierre's Geliebte und deren alter Liebhaber, der Senator, zu niedrig gehalten; hier fällt er wieder in die Prosa herunter. Jaffeir wird nun wider seinen Willen in eine von Spitzbuben schon angezettelte Verschwörung hineingezogen; da ihn aber immer sein Weib beschimpft, so verräth er den ganzen Handel an den Senat, wodurch er aber seinen Freund Pierre auf's Schaffot bringt. Dieser Jaffeir, obgleich in seiner Liebe zum Theil schön geschildert, ist ein viel zu schwacher Character für die Tragödie; die Collision führt in die absurdesten Situazionen. Da giebt es nun eine krankhafte Freundschaftsaufopferung, deren diese Charactere weder fähig noch würdig sind; es schleppt sich durch seichte Sentimentalität und am Schluß macht der grelle Realismus der Hinrichtungsscene, wo Jaffeir den Freund und sich er-

mordet, noch einen wohlthätigen Eindruck. Die krankhafte Sentimentalität dieses Stücks gleicht auf's Haar den grassen Tragödien eines Victor Hugo. Otway ist ein unsittlicher Mensch und hat das Zeug nicht, einen Character zu denken, wie ihn die Tragödie braucht. Er konnte also nicht über diese Schranke hinaus und hat sich, wie es scheint, weiterhin in der persönlichen Zerrissenheit erschöpft, denn er starb wenige Jahre später nach Einigen im Spital, nach Andern gar Hungers.

VIII.
Sheridan und Byron.

Dißmal haben wir es entschieden mit zwei Dichtern des modernen englischen Theaters zu thun. Bei diesen ist aber die ungeheure Schwierigkeit, daß man eigentlich die gesammte englische und ausländische dramatische Literatur schon gelesen haben müßte, um entscheiden zu können, welche Vorbilder auf den betreffenden Dichter den größten Einfluß gehabt haben mögen. Da diese Voraussetzung aber bei keinem Critiker buchstäblich zutrifft, so wollen wir uns aus der Sache ziehen, so gut es gehen will.

Sheridan.

Richard Brinsley Sheridan ist geboren zu Dublin 1751, als Sohn des bekannten Schauspielers und Wörterbuch-Verfassers, hatte ein sehr bewegtes Leben; seine Hauptbeschäftigung war eigentlich Politik und er war ein berühmter Redner der Opposizion unter Fox' Ministerium; starb heruntergekommen 1816 als Trinker und mit Schulden beladen. Sheridan hat die Poesie nicht als Lebensaufgabe betrachtet, er hatte gar keine poetische Lebensansicht, wohl aber ein Beobachtungstalent für seine Umgebung. Es reizte ihn für die practische Bühne zu schreiben, und er hat uns den socialen Ton des Londoner Lebens vom Ende des vorigen Jahrhunderts lebendig geschildert. Es sind aber nur wenige Stücke und davon fast die Hälfte nur Umarbeitungen früherer Dichter.

1. The rivals, comedy, 1775. 5 Acte.

Die Hauptintrike, daß der Liebhaber in der Gestalt eines armen Fähndrichs das Herz seiner Braut erobert, und sie ihm diß in seiner

wahren Gestalt nicht vergiebt, weil sie nur in einer romanhaften Entführung wirkliche Liebe sieht, ist sehr modern und sehr schwächlich; auf den Leser hat es zu wenig Wirkung, weil er vom Anfang im Einverständniß der ganzen Intrike ist. Denselben Fehler hat die Catastrophe mit dem Duell, doch wird durch dieses der Schlußact belebt und es mag das auf der Bühne seine Wirkung thun. Die Comik ist nicht sehr energisch.

2. Saint Patrick's day oder the scheming lieutenant, a farce, 2 Acte.

Der Leutnant erobert durch mehrere Verkleidungen die Hand der Tochter des Richters, ganz im Styl des italienischen comischen Balletts.

3. The duenna, a comic opera, 1776. 3 Acte.

Verständig angelegte Intrike und comische Situazionen und Caricaturen; spanisches Costüm etwa in der Weise von Beaumarchais oder im Styl des französischen Vaudeville, was dieselbe Form ist. Nur die Verhöhnung der spanischen Geistlichkeit ist ganz specifisch englisch und wäre bei einem deutschen Dichter Gottlob nicht möglich.

4. A trip to Scarborough, comedy. 5 Acte.

Soll ein umgearbeitetes Lustspiel von Vanbrugh sein, ist aber keine gute Arbeit. Die Hauptintrike, der arme Bruder eines Lords kommt diesem zuvor und schnappt ihm die reiche Braut weg, ist ohne alle Feinheit ausgeführt. Der Lord ist eine Caricatur, desgleichen der Schwiegervater, und was das schlimmste ist, auch die Braut, so daß ihre Mitgift eigentlich die einzige reelle Seite des Interesses ausmacht. Sodann hängt die Liebesgeschichte der Nebenhandlung mit dem Stück nicht zusammen und erinnert im Ton allzu nah an die schlechten Lustspiele von Otway.

5. The school for scandal, comedy, 1777. 5 Acte. Als Lästerschule bei uns bekannt und sein berühmtestes Werk.

Die ersten Acte, von welchen das Stück den Namen hat, bringen das maliziöse Weibergeklatsch der ordinären gebildeten Gesellschaft recht lebendig vor die Sinne, aber dazu gehörte nur ein mimisches, kein dramatisches Talent; denn man hat keine Handlung vor sich. Im dritten Act wird endlich die Intrike vorbereitet, wie der aus

Indien heimkehrende reiche Oheim seine beide Neffen unerkannt auf die Probe stellt. Der vierte Act ist der entscheidende, der das Glück des Stücks gemacht hat, und er hat in der That zwei vorzügliche Scenen. Die erste, wo der verschwenderische Neffe an den Fremden seine Ahnenbilder verkauft und dann durch Reservierung von des Oheims Bild dessen Herz freilich auf zu wohlfeile Weise erobert. Die zweite ist die Versteckensscene, wo das schlechte Herz des andern Neffen zu Tage kommt. Der lezte Act ist die einfache Consequenz hiervon. Das Stück kann für ein gutes Conversazionsstück gelten, und jedenfalls ist der Londoner gesellige Ton dieser Zeit daraus kennen zu lernen.

6. The camp, eine musicalische Unterhaltung. 2 Acte.

Ein Vaudeville, das im Lager gegen den Prätendenten spielt.

7. The critic, or a tragedy rehearsed. 3 Acte.

Soll nach einem Stück the rehearsal von Buckingham und bloß umgearbeitet sein. Der erste längste Act ist ein Nachtrag zur Lästerschule. Der zweite und dritte ist der oft gebrauchte Witz, das Stück als Probe vorzustellen, so daß der Dichter und seine Freunde vor dem Vorhang und dann ins Stück hineinsprechen.

Die Tragödie ist im Styl des Wiener Kasperle.

8. Pizarro, tragedy. 5 Acte. Nach Kotzebue's „Spanier in Peru."

Ein Phänomen ist jedenfalls dieses Stück. Der englische Comiker bearbeitet ein sogenanntes Trauerspiel des deutschen Comikers, von welchem in England bereits zwei Uebersetzungen erschienen waren, (!) noch einmal für das Drurylane-Theater, und die Engländer ließen sich das gefallen. Das beweist wenigstens, daß sie damals ganz auf dem Trocknen saßen. Ich habe das Original nicht zur Hand, verlange auch nicht danach; das Stück ist in Kotzebue's schwächlichster Rührmanier gehalten. Eines der Stücke, von denen Göthe singt: Figuren waren's, aber wie ge—. Diese peruanischen Indianer, welche sich sämmtlich in christlicher Aufopferungsfähigkeit überbieten, sind wahre Mißgeburten dieser thränenkranken Sentimentalitätsperiode. Da hatte Calderon, der America durch seine Spanier im Namen der heiligen Jungfrau erobern läßt, doch ein ganz anderes Bewußtsein von der welthistorischen Bedeutung dieser That.

Byron.

Jezt haben wir einen wirklichen Dichter. Lord Byron ist 1788 geboren, zum Theil in Schottland aufgewachsen, und da damals Burns als Dichter blühte, hat dieser sicher den mächtigsten Eindruck auf Byron gemacht. Sowohl die Sprachvirtuosität als die Sprache der Leidenschaft konnte er ihm ablernen, sonst war er ihm in Allem entgegengesetzt. Dem Bauern Burns, der durch Leidenschaft und Mangel unterging, stand der reiche Lord gegenüber, der durch dieselben Leidenschaften und durch den Ueberfluß zu Grunde gehen sollte; Burns, in jeder Faser Lyriker, steht Byron als in jeder Faser Epiker gegenüber, aber Epiker in lyrischer Form, denn der Reimvers ist sein eigentliches Element, ja der Reim sein eigentliches Kunstorgan. Wenn Walter Scott irgendwo sagt, Byron habe seine schönsten Gaben der Melpomene geopfert, so ist das schwer zu verstehen; oder ist es Neid? Aber Scott ist ja ein prosaischer Epiker, darum außer Collision mit ihm. In Byron war ein tiefer ethischer Grundzug, der durch die Verführungen seines Glücksstandes nur getrübt aber nicht getilgt werden konnte, und auf diesem Widerspruch beruht sein Pathos und seine Poesie. Sein erstes Epos war bloße Rhetorik, noch ohne Subjectivität; erst im Mazeppa trat sein individuelles lyrisches Pathos zu Tage und diesem folgten viele jüngere Brüder. Sein zweites geniales Werk war Beppo, weil er hier, objectiv und plastisch erzählend, die ihm eigenthümliche ariostische Octave zuerst fixierte; so ward es der Embryo zu seinem Hauptwerk. Was der Jüngling als Tourist im Harold einseitig pathetisch ausgesprochen hatte, bekam jezt sein Gegengewicht in der herbsten Satire und so entstand der Don Juan, das größte Epos unsres Jahrhunderts; die sinnliche Schönheit der englischen Sprache war nie so ausgebeutet worden; Byron hinterließ das Werk unvollendet 1824.

Für den Engländer lag die Versuchung zum Drama allzu nah, aber er hätte sein Organ, den Reimvers, nicht aufgeben sollen. Die plastische Manier Shakspeare's stand dem lyrischen Gemüth fern; nur Othello's Pathos war ihm homogen; sein englisches Vorbild war das rhetorische Pathos Massinger's; Calderon hätte ihn eine Form lehren können, aber die in England neue Erscheinung Schiller's führte

wieder zum blank verse. Ihn und Göthe las er in Uebersetzungen. Nun entstand:

9. **Manfred, a dramatic poem.**

Erster noch schwächlicher Versuch in dramatischer Form. Der Tourist kommt auf den Continent, die Schweizer-Scenerie giebt einen plastischen Boden und da wacht nun die Erinnerung der deutschen Literatur auf. Zuerst fällt ihm Wilhelm Tell ein, hauptsächlich aber der Faust. Dieser geistige Character wird aber travestiert in den romanhaften Lord, der sein Liebstes auf Erden zerstört haben will und sich nirgends befriedigt. Der Sinn des Ganzen ist, daß der Menschenfeind ohne Bekehrung stirbt. Die Geister sind theils dem Macbeth, theils dem Faust nachgebildet.

10. **Marino Faliero, tragedy.**

Der Tourist kommt jezt nach Venedig und diese Localität ist ihm angemessener. Hier konnte Shakspeare's Moor und Otway's Venice preserved auf seine Phantasie wirken. Ein historischer Stoff war im alten Venedig leicht gefunden, er machte historische Studien dafür, nahm die Hauptmotive aus den Acten. Was das Stück selbst betrifft, so ist die psychologische Entwicklung mit vielem Fleiß und Beharrlichkeit gemacht, fast zu nüchtern. Diese sich breit gehenlassende Reflexion ist wenigstens gar nicht shakspearisch und kann nicht ohne Einfluß Schiller's gefaßt werden. Ich glaube, er hat hier den Wallenstein im Auge. Den Hauptfehler hat aber das Stück theils mit diesem, theils mit Otway's Stück gemein; eine so schmählich mißlungene Verschwörung kann schlechterdings nicht dramatisch wirken; der lezte Act ist der schwächste. Die Reden der Dogaressa vor dem Gericht sind nicht aus ihrem Character; sie ist vorher weich, hier beinahe frech. Nach der ersten Scene ist eine Pause; die Scenen werden überhaupt dramatisch incohärent; die dritte und vierte spielen eigentlich gleichzeitig, innerhalb und außer dem Palast. Hier sieht man den Epiker, dem die Continuität des Drama fehlt. Die Prophezeiung von Venedig's Fall und der Fluch auf Oesterreich sind gar zu wohlfeil.

11. **Sardanapalus, tragedy.**

Der Tourist streifte in den Orient hinein und phantasierte sich in grandiose Localitäten des Alterthums. Für ein so nebuloses Co-

stüm, wie Assyrien namentlich damals noch war, muß man diß Stück bewundern. Hier kann der Lyriker aus sich selbst schildern; die griechische Sclavin, welche zu den Göttern ihrer Heimath betet und den Ketzer liebt, ist ohne Zweifel die Gräfin Guiccioli; Zarina ist seine Frau. Das Ganze ist ein herrliches lyrisches Schauspiel.

12. **The two Foscari, a historical tragedy.**

Wieder Venedig und historische Studien darüber; es ist dem frühern ähnlich. Im ersten Act ist der zweimal hinter der Scene auf der Folter stöhnende Foscari etwas lächerlich. Man erfährt in den ersten Acten gar nicht, was ein Dogensohn so schweres vergangen hat, daß man ihn auf den Tod foltert. Der dritte Act ist schleppend und die Donna wieder unvernünftig grob und frech gegen die Zehnerherren. Im vierten ist der Tod des jungen Foscari ein Zufall und nicht dramatisch; Loredano's Haß reitet immer auf demselben Ton; dagegen der Tod des Alten im fünften ist elegisch und episch. Das Ganze giebt wohl eine Anschauung über die häßlichen Verhältnisse des venezianischen Regierungswesens, aber eigentlich tragisch ist es nicht.

13. **Cain, a mystery,** Walter Scott dediciert.

Der Dichter konnte die Bühnenwirkung nicht erreichen; er mußte sich darum der gemeinen Bühne opponieren, neue Bahnen finden. So fällt er auf's alte Mystery, das aber hier eher eine Reminiscenz aus Milton ist. Da der Dichter sonst seine Freigeisterei so gern auskramt, so ist es eine große Naivität mit dem biblischen Stoff. Daß er im Vorwort Geßner's Tod Abel's citiert, ist sehr bescheiden, vergessen hat er aber zu sagen, daß Lucifer schwerlich ohne Göthe's Mephistopheles so geworden wäre. Der zweite Act hat etwas von Dante's Höllenfahrt; Cain im Aether sieht denselben blau (?). Der dritte Act und der Mord sind im vorangehenden kaum vorbereitet und kommen so unmotiviert wie bei Hans Sachs; das soll das mystery entschuldigen. So barock das Ganze ist, so ist doch das Streben nach Tiefe anerkennenswerth; aus der tradizionellen Situazion sollen speculative Gedanken vorbrechen, was zuweilen mißlingt, manchmal aber trifft. Anticipazionen der Begriffe sind in solchen primitiven Dingen hier wie bei Milton unvermeidlich; in unserm schwäbischen Sebastian Sailer sprechen sich dieselben naiv als Witz aus.

14. Werner, tragedy.

Jetzt kommen wieder deutsche Erinnerungen. Es ist ein Roman im Dialog, eine psychologische Criminalgeschichte. Ich möchte die Quelle kennen; etwas Hoffmann'sche Manier ist unverkennbar, aber noch andere deutsche Reminiscenzen. Die Zeit erinnert an Wallenstein, das Local an Karl Moor. Uebrigens ist der Character des Ulric ein Scheusal, das psychologisch unmöglich ist. Daß Byron, wie er sagt, diesen Stoff schon in früher Jugend dramatisch behandelt hatte, beweist seine sittliche Krankhaftigkeit. Müllner's Schuld ist ein ähnlich Ding. Daß Goethe Byron mit Schiller verglich, ist wohl ein Frevel zu nennen, er ist aber dafür durch dieses Werk gestraft; denn daß der Dichter gerade ihm ein Werk dedicierte, in welchem die deutsche Aristocratie und ihr Despotismus gebrandmarkt sind, war wohl das gedankenloseste und muß Göthen maßlos geärgert haben.

15. Heaven and earth, mystery, Fragment.

Dieses zweite mystery ist im Ton etwas verschieden, sofern er eine Art antiken Chor-Metrums, doch glücklicherweise mit Reimen versucht. Sollte er deutsche Uebersetzungen der Alten zu Gesicht bekommen haben? Der Inhalt theilt sich wieder zwischen Milton und Faust. Die verliebten Engel sind seltsam; sie entführen die sterblichen Weiber in den Aether (?). In Japhet ist die Faust's-Natur unverkennbar; er reflectiert über deu All-Untergang. Plastisch schön ist die allgemeine Flucht am Ende, wie nach einem Raphaelischen Gemälde. Aber ein zweiter Act in der Arche hätte dem Dichter wohl langweilig werden müssen. Ein dritter müßte die erneuerte Welt schildern. Solche Urzustände, die sich bei Goethe in die Prometheusfabel zusammenziehen, werden dem Engländer immer biblisch.

Unedel ist, daß der Dichter an mehreren Stellen des (überhaupt äußerst gemeinen) Gedichtes, the vision of judgment mit Absicht die Geschmacklosigkeiten Milton's verhöhnt, den er doch in seinen Mysterys unverkennbar nachgeahmt hat.

16. The deformed transformed, drama, Fragment.

Er nennt neben einer Novelle den Faust als Quelle; mit diesem zweiten Faust hat er den schwächlichen Manfred wieder gut gemacht. Die Scene zwischen Arnold, dem Dämon und Arnold's zwei-

ter Gestalt müßte, von drei Schauspielern ausgeführt, auf der Bühne außerordentlichen Effect machen. Aber nach der ersten Scene ist bereits eine Lücke, ebenso im zweiten Abschnitt nach der ersten Scene; es sind nur Bruchstücke. Die Kriegspartieen haben ihre Scenerie aus Cellini, Olympia ist seine gewöhnliche Liebesphantasie. Ich glaube aber, der Dichter hat die Hauptquelle seines Werkes nicht genannt; wenigstens ist mir die größte Aehnlichkeit der ganzen Behandlung mit dem alten spanischen Schauspiel El saco de Roma von Juan de la Cueva von jeher aufgefallen. In der That spricht Byron an einer andern Stelle von einem ähnlichen Stück, il sacco di Roma, von Guicciardini, ja er nennt noch ein zweites von einem andern Italiener. Ich weiß nicht genau zu sagen, ob diese italienischen Stücke dem Spanier nachgebildet sind, vermuthe es aber. Ich möchte geradezu sagen, mit diesem lezten leider unvollendeten Schauspiel ist dem Dichter zum erstenmal der wahrhaft dramatische und theatralische Gehalt des Schauspiels aufgegangen und er hätte ihn villeicht bei längerem Leben seinem Naturell abgerungen. Sein größtes wäre aber doch wohl die episch-satirische Dichtung geblieben, wo er im spannenden Widerspruch mit seinen eigenen Leidenschaften sich bewegt.

IX.

Publicazionen der Shakspeare-Society.

Zweite Hälfte. (S. oben IV.)

Aus dieser Sammlung sind uns noch folgende Stücke interessant:

1. King Edward IV., zwei Theile histories von Heywood. Nach den Drucken von 1600, 1619, 1626 ediert von Barron Field 1842. Der Inhalt fällt zwischen Shakspeare's Heinrich VI. dritter Theil und Richard III., zum großen Theil aber ist er mit beiden Stücken gleichzeitig.

Diese Stücke sind später gedruckt als die shakspearischen; man kann sich aber kaum vorstellen, daß Heywood den shakspearischen Richard schon gekannt habe, da er diesen schrieb. Es ist zwar von der ganz jugendlichen Manier Heywood's in den Prentices of London nicht die Rede, aber die ganze Anlage wie Ausführung zeigt doch noch die äußerste Naivität. Es sind Historien, die aus ganz selb-

ständigen Partieen bestehen. So im ersten Theil der Besuch des Königs Edward bei einem Lohgerber auf dem Lande, den er dafür nach London wieder einlädt, ein in der Literatur oft vorkommender Spaß; dann die Belagerung London's durch einen Rebellen Falconbridge und dessen Hinrichtung; im zweiten Theil ein Feldzug Edward's in Frankreich mit der Verrätherei Burgund's; dann die Scene, wo Richard durch Mord sich den Thron erwirbt. Als Haupthandlung zieht sich übrigens durch beide Theile die Geschichte der Jane Shore, die als wohlhabende Goldschmiedsfrau auftretend, von Edward verführt wird, als seine Mätresse lebt und ihren Mann aus Verzweiflung unter die Piraten führt, bis beide durch Richard's Verfolgungen ein tragisches Ende nehmen. Man muß nirgends das tiefe Pathos der shakspearischen Historie suchen; es sind heitere Bilder aus der englischen Geschichte, die man mit Vergnügen durchblättert.

2. Ralph Roister Doister, comedy von Nicolas Udall, gedruckt 1566, schon erwähnt 1551, gilt jezt für das älteste bekannte Lustspiel; herausgegeben von W. D. Cooper 1847.

Udall ist geboren in Hampshire 1505/6, schrieb lateinisch und englisch, starb 1556. Der Prolog spricht von Plautus und Terenz und nennt das Stück ein Enterlude. Roister Doister ist der Hauptcharacter, der antike miles gloriosus. Der Dialog besteht fast durchweg aus Monostichien. Die erste Scene ist ganz aus Plautus, Roister ist der Miles und Merigreek sein Parasit. Der Dichter hat sich vorgesetzt, aus dem plautinischen Miles und dem terenzischen Thraso ein Lustspiel zu combinieren, wie es nach ihm Holberg in seinem Jacob von Tybo versuchte. Er sezt sich Verse vor, etwa von der Länge der lateinischen, hat aber durchaus keinen Begriff von dem lebendigen Accent seiner Sprache, woraus die abscheulichsten Knittelverse hervorgehen; daneben denkt er aber auch an französische Alexandriner und daher die Reimpaare. Die Verse sind gar nicht zu scandieren. Die Handlung ist, daß der Miles in eine Witwe verliebt ist, die ihn zum Besten hat; es kommen weitläufige leere mimische Scenen der Mägde, und endlich läßt der Soldat einen Liebesbrief durch einen Schreiber aufsetzen, welchen der Parasit, der den Herrn ebenfalls verhöhnt, der Dame dergestalt vorliest, daß er die Worte vollkommen

sinnwidrig absetzt, woraus sich dann die unsinnigsten Sottisen ergeben; diß ist eigentlich der Mittelpunkt des ganzen Stücks; denselben Spaß, aber in viel kleinerem Maßstab, hat sich Shakspeare in einem Prolog im Sommernachtstraum erlaubt. Nachher schwört nun der Held, die Dame mit Gewalt erobern zu wollen, wie bei Terenz und Holberg; es giebt nun eine förmliche Schlacht zwischen den Männern und Weibern, wobei man an Aristophanes' Lysistrata erinnert werden könnte. Dann aber kommt der Verlobte der Witwe, ein Kaufmann, von der Reise zurück, und nach schnell abgethanem Argwohn auf den Soldaten wird die Hochzeit mit diesem veranstaltet, wozu jener zum Hohn noch eingeladen wird. Ein eigentlich dramatisches Interesse ist in diesem Stück nicht vorhanden, es ist mehr der abstracte Anlauf zu einem Bühnenstück, das es nur zu einem statarischen, nichts entwickelnden Dialoge bringt, ungefähr wie in den Lustspielen unseres Gryphius, was aber eben den rechten Anfang der Kunst beweist.

3. The Tragedy of Gorboduc, auch Ferrex and Porrex genannt.

Wir haben diese älteste Tragödie von 1561 schon oben (unter II, 3) besprochen, es ist hier nur ein diplomatisch genauer Abdruck des Drucks von 1565, besorgt wie das vorige von Cooper 1847. Wir wollen aber das Stück doch noch näher characterisieren.

Von den beiden Dichtern lebte Thomas Norton von 1532 bis 1584; er zeichnete sich unter Elisabeth als fanatischer Protestant aus; der zweite, Thomas Sackville, spielte eine Rolle als Staatsmann. Zur Zeit dieser Aufführung waren sie beide noch Rechtsstudenten.

Das Stück beginnt vor jedem Act mit einer Musik von andern Instrumenten, der erste mit Violinen, nebst einem dumb show, sechs wilde Männer bringen ein Reisigbündel, das sie nicht zerbrechen können, dann lösen sie es auf und brechen die einzelnen Reiser mit bekannter Nutzanwendung. Ein heidnischer König von Britannien tritt mit der Königin und zwei Söhnen auf und theilt wie Lear thörichterweise bei Lebzeiten sein Reich unter seine Söhne; die Räthe stimmen dafür, nur einer warnt, fast wie Kent. Wir haben hier reine, aber ziemlich matte Fünfjamben, mit constant männlicher Endung. Am Schlusse des Acts tritt ein Chorus auf, aus vier alten weisen Britten bestehend; er spricht in gereimten Strophen einige allgemeine Reflexionen über Herrschaft, etwa in Euripides Weise, deutet aber

schon ahnungsweise auf das Schicksal des Phaethon. Diß Stück hat für die englische Bühne eine Bedeutung wie ungefähr für uns Lessing's Nathan; reine Jamben und verständig angelegter Plan, aber eigentlich bloß Gespräch und Verhandlung, ziemlich prosaisch; es würde ans französische Trauerspiel erinnern, wenn es dessen Leidenschaft und Rhetorik hätte. Jeder der beiden Brüder hat seinen alten ehrlichen Rath und seinen jungen Schmeichler als confident zur Seite, ganz architectonisch parallel. In den drei ersten Acten kommt es zu keinem Ereigniß, als daß die beiden eifersüchtigen Brüder wider einander rüsten und der Vater darüber lamentiert. Da plötzlich kommt ohne alle Vorbereitung ein Bote mit der Nachricht, der jüngere Bruder habe den ältern überfallen und erschlagen, worauf der Chor einen reflectierenden Monolog über das alte Unheil in diesem Königsgeschlechte anfügt. So weit geht die Arbeit des ersten Dichters.

Die beiden Acte von Sackville sind dramatisch durchaus nicht besser. Im vierten erscheint der Mörder vor dem König und will sich entschuldigen, aber, ohne daß sein Abgang von der Bühne auch nur angezeigt wäre, kommt gleich darauf eine Kammerfrau und berichtet, die eigene Mutter habe ihn im Schlaf erstochen. Zu Anfang des fünften Acts aber treten vier Herzoge des Reiches auf und berichten, das rebellierende Volk habe nun auch König und Königin erschlagen, womit natürlich das Interesse erschöpft ist. Während aber die andern Vasallen das rebellische Volk züchtigen, geht einer davon, Albany, die Krone für sich zu erobern; darüber schimpfen jezt die andern, dann kommt der Staatssecretär und hält zum Schluß einen langen Monolog über die Schrecknisse des Bürgerkriegs und das Glück einer rechtmäßigen Regierung, was natürlich an Elisabeth gerichtet wird.

Es ist merkwürdig, daß das englische Trauerspiel mit einem Stück beginnt, das die schlimmsten Fehler der französischen vorweist, reine Declamazion und alle Handlung unmotivirt hinter der Scene.

4. Timon, a play. Ediert von Alexander Dyce 1832.

Steevens sprach von diesem Stück, das dem Shakspeare einige Motive zu seinem Timon und zum Lear geben konnte, obwohl es wenig werth sei; Malone nennt es bestimmt Shakspeare's Quelle; Dyce bezweifelt diß, weil das Stück wahrscheinlich auf einer acade-

mischen Bühne aufgeführt worden. Es existiert nur im Manuscript, das 1600 geschrieben scheint und ist hier zuerst gedruckt.

Falls das Stück wirklich 1600 geschrieben ist, so ist es wenigstens älter, als Alle das shakspearische ansetzen. Eine Nachahmung desselben kann es unmöglich sein und da man keine andere Quelle für das shakspearische kennt, so bleibt diese wahrscheinlich. Warum sollte Shakspeare nicht das Stück auf der Universitätsbühne haben aufführen sehen?

Das Stück ist augenscheinlich von einem Gelehrten und für ein gelehrtes Publicum gedichtet. Der Dichter ist in Athen wohl zu Haus, seine Hauptquelle ist Plautus, aber auch Lucian und Aristophanes kennt er. Er bringt ganze griechische Verse an, die freilich nicht hergehören, parodiert die philosophische Terminologie u. s. w. Als ein Stück vor Shakspeare ist es gar nicht unbedeutend; es kommt zwar viel Ungeschicktes und Schwaches vor, aber im Ganzen ist der Ton doch sehr frisch und der Hauch der altenglischen Bühne ist unverkennbar. Picant ist wie das gelehrte Bewußtsein sich mit der leichtspielenden Phantasie combiniert, die einmal in der Zeit und im englischen Blut steckte. Shakspeare konnte den gelehrten Theil nicht brauchen, das wirklich pathetische hat er aber erst in den Stoff hineingeschaffen. Nicht nur ist sein Timon in den Grundzügen dasselbe, auch für seinen Kent im Lear fällt etwas ab, und zum Sommernachtstraum villeicht der eselohrige Zettel, wenn nicht dieses Stück doch älter ist.

5. Sir Thomas More, a play, ediert von Alexander Dyce 1844. Nach alter Handschrift zuerst gedruckt; sie scheint um 1590 geschrieben; der Verfasser unbekannt.

Die erste Hälfte kann man ein historisches Schauspiel unter Heinrich VII. nennen. Der Uebermuth der französischen und lombardischen Ausländer reizt das Londoner Volk zu einem Aufstand, worin viele Fremde erschlagen werden. Der Sheriff Thomas Morus bewegt durch eine kluge Rede das Volk, die Waffen niederzulegen und bittet für sie beim König um Gnade; es wird nachher nur der Haupträdelsführer hingerichtet, Morus aber mit der Kanzlerwürde belohnt. Leider ist die zweite Hälfte weit diffuser. Zuerst besucht der gelehrte Erasmus von Rotterdam den gelehrten Morus, was flüchtig

ausgeführt wird. Dann kommt ein Schauspieler und bietet Morus an, in seinem Haus und vor dem Lord-Mayor ein Schauspiel aufzuführen; sie seien zu vier Mann und ein Knabe für die Weiberrollen. Unter den alten Stücken, die er vorschlägt, sind uns bekannt: The four P's und Marriage of Wit and Wisdom. Lezteres wählt Morus; das nachher aufgeführte Stück ist aber nicht das genannte, sondern wenige Scenen, die einem andern alten Stücke angehören. Der Humor besteht darin, daß die Schauspieler stecken bleiben und Morus in die Illusion des Stückes hineinspricht, etwa wie es im Sommernachtstraum vorkommt. Jezt folgt eine Staatsrathssitzung, wo nach einigen politischen Verhandlungen ein Secretär das bekannte Decret vorlegt, das der König zu unterschreiben befiehlt. Der Erzbischof von Rochester verweigert die Unterschrift und wird in den Tower abgeführt. More weigert sich auch, kehrt aber zu seiner Familie auf's Land zurück; er ist abgesetzt und die Familie sucht sich sehr unwirksam über diesen Verlust zu trösten. Da kommen die Staatsdiener wieder und verlangen auf's Neue die Unterschrift; abermalige Weigerung und nach kurzem Abschied von der Familie Abführung des Vaters in den Tower. Der tragische Schluß ist eigenthümlich, insofern der Dichter, der historischen Quelle genau folgend, Thomas More in seiner humoristischen Heiterkeit bis auf das Schafott durchführt, aber ohne eigentliches tragisches Pathos. Der Schluß erinnert im Ton ein wenig an Göthe's Egmont. Diß Stück ist eine Historie, die durch die Identität More's biographisch zusammengehalten wird. Aber im ersten Theil nimmt das Volk die meiste Aufmerksamkeit in Anspruch, obwohl More als entscheidende Macht eintritt, im zweiten ist More die handelnde Person, aber ohne dramatischen Nerv und eigentlich episch gehalten. Wenigstens ein entschieden dramatisches Talent liegt uns hier nicht vor.

6. Patient Grissil, comedy von Thomas Decker, Henry Chattle und William Haughton. Ediert von Collier 1841. 1599 wird einmal im Stück genannt und diß scheint das Jahr der Aufführung; 1603 ist es gedruckt. Eine sehr populäre Geschichte, die sich zuerst episch bei Boccaz und Chaucer findet, dramatisiert als französisches Mystery 1393, dann auch bei Hans Sachs. Unsere Dichter spielen auch auf das frühere Taming of a shrew an.

Es bleibt immer ein Genuß, nach andern Stücken wieder einmal den echten Ton des altenglischen Theaters zu hören. Obschon das Stück von drei Dichtern ist und man Manier erwartet, so ist doch eine Frische darin, wie eben in unserem Jahrhundert Niemand mit gleich einfachen Mitteln einen gleich großen Effect zu erreichen wüßte. Der Stoff dieses Stückes, eine Variazion der Sakuntala, mit unserem Käthchen und Shakspeare's Helene verwandt, ist an sich gewiß nicht dramatisch, Shakspeare hätte ihn nicht gewählt oder er hätte den Stoff weit tiefer und pathetischer gefaßt und umgestaltet. Wie diese Dichter ihn fassen, ist es ein freilich im Grunde grausames Spiel mit dem Herzen einer Mutter. Ein Herzog heirathet aus Caprice eine arme Korbmacherstochter, was zwar an sich abgeschmackt, aber im ersten Act als ein anziehendes Idyll dargestellt ist. Die Mißhandlung der Frau ist nie völliger Ernst, weil die a parte des Herzogs den Zuschauer fortwährend im Einverständniß erhalten. Allein gerade weil kein Ernst dahinter ist, wird die Sache um so grausamer. Und diß Verhältniß viele Jahre durchzuführen, bis die Kinder erwachsen sind, ist vollkommen verrückt; wer sollte denn die Dulderin dafür entschädigen, wenn sie in dieser langen Zwischenzeit selbst stürbe? Immerhin hat aber das Stück wundervolle Einzelheiten. Ein classisch schönes Wort spricht z. B. der Vater der Heldin in dem Moment, wo er vom Hofe verstoßen wird, zur Tochter:

Remember, thou didst live when thou wert poor,
And now thou dost but live.

Die größte Seltsamkeit des Stückes ist übrigens seine Gegenhandlung. Während die Haupthandlung in Piemont, im entschieden italienischen Costüm spielt, sind die Figuren der comischen Nebenhandlung aus dem dicksten Wales herausgegriffen und zwar als Verwandte des piemontesischen Herzogs. Der geduldigen Grissil sollte die Folie eines bösen Weibes gegenübergestellt werden und dazu dient den Dichtern diese ihnen einheimische Form der Waliserin. Man muß zugeben, daß einzig durch diesen scharfen Contrast die sonst sehr mangelhafte Catastrophe des Stückes einige Haltung bekommt. Dieses Weib und ihr Mann sind nun die gräßlichsten Caricaturen; es ist dabei nicht nur eine große Virtuosität im Jargon, das heißt im gerade-brechten Englisch angewendet, sondern, was mir noch in keinem Stück

so vorgekommen, die Leute sprechen zum Theil wirkliches keltisches Walisisch. Das beweist doch wohl, daß dem damaligen Publicum diese Sprache nicht so ganz fremd gewesen sein muß. Unser Herausgeber, der kein Keltisch versteht, meint, die Dichter haben dieses Walisisch gebraucht, wie Plautus das Punische. Das ist aber bei einem Publicum, in welchem jedenfalls einige Waliser mitsaßen, doch nicht zu glauben und ich wünschte ernstlich, Herr Zeuß möchte dieses Wälische sich ansehen, um uns zu sagen, ob es noch verständlich ist und was es bedeutet. (Der Wunsch kommt leider zu spät.) [1])

7. The taming of a shrew, gedruckt 1594, 1597, 1607. Ediert von Thomas Amyot 1844. Das alte Stück, worauf das bekannte shakspearesche basiert ist. Wir erfahren in der Vorrede, daß Shakspeare's Stück seit der Restaurazion nie mehr vollständig und erst seit Garrick in einer Art Auszug der Hauptscenen in England aufgeführt worden bis zum Jahr 1844, wo es das Haymarkettheater mit der alten Scenerie wieder auf die Bühne brachte. Es wurde also in Deutschland, in der freilich abgeschwächten Bearbeitung von Holbein (wenn ich nicht irre) früher gespielt. Das alte Stück ist kurz und ohne Absätze, die sogenannte Induczion aber bereits vorhanden. Das Hauptstück spielt aber hier in einem freilich modernisierten Athen.

Mit diesem Stück verhält sich's nicht, wie man gewöhnlich liest: Ein älterer Dichter habe dieses Werk geschrieben, in dem doch alle drastischen Pointen des shakspeareschen schon fix und fertig vorliegen. Den Dichter möchte ich kennen. Oder: es sei ein Jugendwerk Shakspeares. Ebenso wenig. Ein junger Dichter macht nicht einen vortrefflichen Plan, den er nur in den Haupt- und Kraftworten des Werkes auszuführen wüßte. Die Wahrheit ist vielmehr diese: Mit diesem Stück verhält es sich vollständig wie mit dem ältern Hamlet. Was wir vor uns haben, ist wirkliche shakspearesche Poesie und keines andern Geist. Ein Zuhörer mit gutem Gedächtniß schrieb sich das Stück theils im Theater, theils nachher auf und ließ es widerrechtlich drucken. Alsdann folgt aber allerdings, wie bei Hamlet, daß das shakspearesche Stück von Anfang nicht völlig dieselbe Gestalt hatte, wie es in seinen Werken steht. Es spielt in Athen und einer der Freier ist ein Für-

1) Er war eben gestorben.

stensohn aus Sestos; bei späterer Recension hat er diesen Zug als unpassend gestrichen und das Werk besser in ganz bürgerliche Sphäre verlegt. So sind noch einige andere Scenen verändert, aber alles Wesentliche ist gleich, nur später noch reicher ausgeführt. Endlich aber sehen wir noch, daß der betrunkene Sly wirklich durch das ganze Stück auf der Bühne blieb und zwischenein sprach; diese Partieen müssen sich in der spätern Abschrift verloren haben, da wir nur noch die Einleitungsscene im Shakspeare haben.

8. Merry wives of Windsor, nach der früheren Bearbeitung, aufgeführt um 1592, gedruckt 1602; Ausgabe von Halliwell 1842. Das spätere Stück wurde erst unter Jacob I. geschrieben.

Interessant ist der Anhaltspunkt, der den Herausgeber auf die Zeit der Aufführung geführt hat. Es wird bekanntlich im Stück von einem deutschen Herzog gesprochen und drei deutsche Reisende gehen dem Gastwirthe mit einigen Pferden durch. Nun existiert eine alte, Tübingen 1602 gedruckte Beschreibung einer Reise, die der Herzog Friedrich I. von Würtemberg als damaliger Graf von Mömpelgard (späterer Hosenbandritter) an den Hof der Elisabeth gemacht hat, verfaßt unter dem Namen von des Herzogs Privatsecretär. Es findet sich darin ein Paß, der dem Grafen vom englischen Hof ausgestellt worden und in welchem bemerkt ist, der Passant könne überall Postpferde requirieren ohne Bezahlung. Der Herausgeber vermuthet nun, Leute aus der Umgebung des Grafen haben villeicht diß Privilegium mißbraucht und so einige Wirthe betrogen. Dieser Zusammenhang hat wirklich viel Glaubliches; nutzlos scheint mir dagegen die Mühe verschwendet, die sich der Herausgeber gegeben, um die historischen Inconsequenzen zu entwirren, welche zwischen Fallstaff's und seiner Genossen Personen in den historischen Stücken und in diesem Lustspiel sich finden, denn an eine solche Concordanz hat der Dichter, der beide Stücke nach seiner Art öfters überarbeitete, sicher niemals gedacht.

Hier haben wir ein drittes Beispiel (nach Hamlet und Taming), wie zu Shakspeare's Lebzeiten seine Bühnenstücke von der Presse widerrechtlich ausgebeutet wurden. Man kann diß Stück in der That keine „erste Skitze der Weiber von Windsor“ nennen. Einige Kleinigkeiten mögen in der früheren Abfassung anders gelautet haben, aber im Wesentlichen haben wir hier einen nachlässigen Auszug aus

dem wirklichen Shakspearestück. Es ist also in unserem Sinn ein bloßer Nachdruck, richtiger ein Vordruck des echten Werks. Sonst müßte man wieder annehmen, der Dichter habe bei dem ersten Entwurf nur die sämmtlichen genialen Kraftworte sich notiert gehabt, die nöthigen Verbindungsglieder aber weggelassen u. s. w.

9. Henry VI., zweiter und dritter Theil nach der ersten Fassung, nach Drucken von 1594, 1595 und 1600, Ausgabe von Halliwell 1843. Malone sagt, diese Stücke seien nicht von Shakspeare. Halliwell glaubt, diese Stücke habe Shakspeare schon um 1592 nach älteren umgearbeitet, und später noch einmal; der erste Verfasser aber möchte Green gewesen sein.

Das Wesentliche über diese Stücke, welche man immer unter die frühsten shakspeareschen angesetzt hat, ist dieses: den Gedanken, die englische Geschichte nach den Chroniken für's Theater zu bearbeiten, fand Shakspeare schon in der Uebung, als er die Bühne betrat. Er mag zuerst nur Schauspieler gewesen sein und seine Feder darin versucht haben, schon fertige Stücke für das Bedürfniß seiner Gesellschaft zu verbessern. Der bedeutendste seiner Vorläufer auf dem historischen Gebiet war ohne Zweifel Marlow; wir haben aber auch von Andern solche Stücke kennen gelernt und es steht nichts im Wege, daß die hier vorliegenden von Green verfaßt sein könnten. Die Hauptsache ist, wie wir die Stücke jezt besitzen, sind sie durch Shakspeare's critische Hand gegangen, ohne ihn wären sie nicht zu dieser Vollendung der Form durchgedrungen; daß dieser Proceß erst durch mehrere Mittelstufen gegangen, bis er damit ganz in's Reine kam, ist sehr wahrscheinlich. So hat auch Homer die Arbeiten einzelner Rhapsoden vor sich gehabt, dem Ganzen seiner Werke aber den Geist der Einheit eingeblasen.

10. Richard III. in älterer Form, Ausgabe von Barron Field 1844. Zuerst 1594 gedruckt unter dem Titel: A true tragedy of Richard III., entschieden älter als das shakspearesche Werk, also wahrscheinlich von ihm gekannt; es ist aber so schwach, daß er wenig daraus lernen konnte; der Verfasser ist ganz unbekannt und das ist ihm zu gönnen.

Diß Stück ist ein merkwürdiger Mischmasch von Ereignissen und Stylen, wie von drei oder vier Schreibern von verschiedenem Na-

turell geschrieben und nach Gutdünken zusammengeschachtelt. Lächerlich ist die hier diplomatisch genau abgedruckte Form. Zuerst ein Bogen, der wie Verse gedruckt ist aber reine Prosa enthält, dann Prosa, dann seitenweise Balladen-Metra, wieder Prosa, gegen den Schluß Fünfjamben in Versen und dann lange Zeit Fünfjambenverse, die als Prosa gedruckt sind.

11. Richardus tertius, lateinische Trilogie 1579 zu Cambridge aufgeführt, wahrscheinlich vor Elisabeth. Der Dichter schreibt sich Dr. Thomas Legge. Die Theaterzettel sind beigedruckt, die Rollen sind wie es scheint, an lauter Mitglieder der Universität vertheilt.

Eine nach aller Form gemachte antike Trilogie, im Trimeter wie bei Seneca.

Quicunque laetis credulus rebus nimis
Confidit et agna potens aula cupit
Regnare, blandum querit is malum, licet u. s. w.

Die Mehrzahl sämmtlicher Verse lassen sich als correcte Trimeter scandieren, woraus wohl zu schließen ist, daß die Minderzahl, wo es nicht geht, durch die Abschriften werden corrumpiert sein. Es ließe sich darum leicht herstellen, falls es die Mühe verlohnte. Daß damals ein Engländer so was machen konnte, die Studenten es memorierten, ein Publicum, villeicht die Königin selbst der Aufführung beiwohnte, ist immer eine merkwürdige Erscheinung, um so merkwürdiger, wenn man bedenkt, wie sehr die englische Aussprache das Latein verunstaltet, so daß die antike Quantität doch eigentlich nur auf dem Papier sich berechtigte. Man begreift aber, wie aus einem so gründlichen antiken Studium ein Bentley hervorgehen konnte.

Der erste Theil schließt mit der Festsetzung der beiden Prinzen im Tower, der zweite sehr kurze mit dem wie es scheint pomphaften exequierten Krönungszuge Richard's. Im dritten sind die Schlußacte mit den Schlachtscenen zwischen Richard und Richmond, und deren und anderer Führer Anreden an die Soldaten ausgefüllt.

Was die dramatische Ausführung betrifft, so mußte der moderne Dichter nothwendig von der psychologischen Tragödie des Euripides ausgehen, freilich mit Neigung zum rhetorischen Seneca. Nur fällt der antike Chor weg, da außer wenigen gesungenen Liedern Alles im Trimeter abgefaßt ist. Von der französischen Rhetorik unterscheidet

sich diese Tragik dadurch, daß auch außer den Boten hie und da Leute aus dem Volk und Diener sprechen, was bereits specifisch englisch ist; nur sind diese Partieen ohne große Wirkung, weil der Trimeter auch hier zum abstracten Pathos zwang.

Wollte man nun die Hypothese aufstellen, Shakspeare könnte in seiner Jugend einer solchen Vorstellung beigewohnt haben, so war ihm doch sicherlich das Lateinische nicht so geläufig, daß die Diczion auf ihn einen Eindruck gemacht hätte, wohl aber die Aczion. Aber Dichter und Schauspieler waren ja Dilettanten.

Die Hauptsache für die beiden vorausgehenden Stücke bleibt uns dieses: Die Geschichte Richard's III. war in England bereits zum tragischen Vorwurf gestempelt, als Shakspeare auftrat, er hat aber alle frühern Versuche durch sein schauderreiches Trauerspiel in Vergessenheit gebracht.

X.

Marlowe und Middleton.

Die vorzüglichsten ihrer Werke sind uns schon durch die Hand gegangen; hier folgen die übrigen.

Marlowe.

The works of Christopher Marlowe von Alexander Dyce. London 1850, drei Bände, wovon zwei Dramen enthalten, der dritte Uebersetzungen aus Ovid, Epigramme ꝛc.

Marlowe ist geboren zu Canterbury im Februar 1564, zwei Monate vor Shakspeare; sein Vater John war Schuster; er studierte in Cambridge, wahrscheinlich Theologie; allein schon 1587 schrieb er seinen Tamburlaine und blieb von da an bei der Bühne, auch als Schauspieler. Collier glaubt, der Tamburlaine sei das erste blank-verse-Stück der Bühne gewesen. Es war lange ein Cassenstück, ist ist uns aber nicht in der ursprünglichen Gestalt erhalten; Alleyn oder Allen heißt der Hauptschauspieler darin. Der Faustus ist um 1589 geschrieben; zwei ungleich lautende Drucke von 1604 und 1616. Es ist schwer zu sagen, welcher Text reiner, da das Stück für die Bühne fortwährend verändert wurde. The jew of Malta um 1590; Alleyn spielte den Juden mit einer großen Nase. Edward II. scheint auch

von 1590; The massacre at Paris von 1589; das Werk ist schwächer als die andern, der Text wahrscheinlich corrupt. 1593 wurde der Dichter ermordet. Das Stück Lust's dominion bei Dodsley (III, 2) ist also nicht von Marlow; nach Collier ist es unter dem Titel The spanish moor's tragedy von Decker, Haughton und Day geschrieben. Das Stück Dido soll von Marlowe unvollendet hinterlassen und von Nash vollendet sein.

1) Tamburlaine the great, zwei Theile.

Für einen 23jährigen Dichter ist diß immer eine That, die doch nur bedeutend ist, sofern sie den blank verse auf der Bühne zur Geltung brachte, der im Ganzen tadellos durchgeführt ist. Sonst ist das Gedicht eine sehr mechanische Composizion. Zehn Acte durch bleibt der Tyrann immer und überall derselbe, so daß das Ganze etwas marionettenhaftes hat. Man sieht, wie das historische Schauspiel erst wirklich Leben annahm, seit es aus den Chroniken einheimische Sitten schilderte, in diesem orientalischen Costüm wird es eine leere Parade. Merkwürdig ist, daß ein so leidenschaftlicher Dichter wie Marlowe nachher sich entwickelte, mit so etwas ganz Aeußerlichem anfangen konnte; man sollte vermuthen, es sei noch vor der Pubertät geschrieben.

2) Doctor Faustus.

Es sind beide Recensionen gedruckt, woraus hervorgeht, daß die bei Dodsley gedruckte und von Wilhelm Müller übersetzte die spätere ist. Die frühere ist viel kürzer, namentlich fehlen die Scenen vom Ketzer Bruno in Rom. Es ist aber zweifelhaft, ob alle Zusätze von Marlowe oder von Andern herrühren. Merkwürdig ist der von drei Geistern verfolgte Ritter, welcher ebenso in Shakspeare's Tempest wieder vorkommt; der Druck ist aber erst von 1616.

3) The massacre at Paris.

Diß Stück scheint im Styl zwischen Tamburlaine und Edward II. in der Mitte und ist im frischen Eindruck der Ereignisse, die bis 1589 reichen, geschrieben (die englische Bühne brachte damals wie eine Zeitung die neusten Ereignisse aus Frankreich), natürlich im protestantischen Interesse aufgefaßt. Es ist eine lebendige Folge bewegter Scenen, aber ohne eine dramatische Verwickelung als die in der Geschichte selbst liegt. Wir sehen die Vorbereitungen zur Bluthochzeit,

dann diese, dann ihre Folgen, dann die Catastrophe der Herzogin von Guise mit Saint-Megrin, dann die Ermordung des Guise und seines Bruders des Cardinals, dann die des Königs Heinrich III., der Heinrich IV. den Thron hinterläßt. So weit war die Geschichte zur Freude der Protestanten gediehen. Die Jamben sind untadelhaft, die Scene wechselt unglaublich, worüber gar nichts angedeutet ist.

4) The tragedy of Dido.

Von Marlowe und Nash, gedruckt nach der Aufführung bei Hof 1594. Das Interesse war bei Hof, Mythologie in Scene zu setzen, daher Götterscenen und Aeneas und Dido nach Virgil sich ablösen. Man kann nur sagen, daß die Scenerie und die Verse schön geordnet laufen, mit Ausnahme hie und da lateinischer Hexameter aus Virgil; sonst hat das Gedicht nichts Ausgezeichnetes.

Middleton.

The works of Thomas Middleton von Alexander Dyce, 5 Bände, London 1840.

Sein Vater William ein Gentleman, er selbst geboren vor 1570. The old law von ihm und Rowley wahrscheinlich von 1599, später von Massinger verändert; andere Stücke scheinen ungedruckt und verloren. The inner temple mask 1618, the world toss'd at tennis 1620, the triumphs of honour and industry 1617, a game at chess 1624, eine Satire auf den spanischen Hof und auf Requisizion des Gesandten verboten. The triumph of health and prosperity 1626. Gestorben ist der Dichter im Juli 1627. In The witch will man die Macbeth-Hechsen vorgebildet finden; es ist aber eher später. Die für uns neuen Stücke sind:

5) The old law von Middleton, Rowley, Massinger, gedruckt 1656, gespielt 1599. Der Titel ist eigentlich grammatisch falsch, denn er soll nicht das alte Gesetz, sondern das Gesetz die Alten betreffend ausdrücken.

In einem ganz fabulosen Epirus gibt der Fürst ein unsiniges Gesetz, alle Männer sollen mit 80 Jahren, die Weiber mit 60 umgebracht werden. Das junge Volk jubiliert; nur ein Sohn verbirgt mit seiner Frau den alten Vater. Es kommen die verrücktesten Erscheinungen zu Tage, bis am Ende sich alles als ein Spaß des Fürsten

ausweist; er hat die alten Herren bei sich tractiert, und die jungen werden beschämt. Es ist eigentlich ein allegorischer Witz, der nicht undeutlich an die Manier erinnert, die in Aristophanes' Plutus durchgeführt ist. Allegorie hat aber immer einen Frost an sich, der der Lebenswahrheit Eintrag thut.

6) Blurt, master constable oder the Spaniard's night-walk. Gedruckt 1602. Blurt ist ein Hohnwort, aber hier Eigennamen.

Eines der ordinären Venediger Stücke, wo das Leben der dortigen Curtisanen mit grellen Farben geschildert wird, ohne daß irgend eine energische Aczion zum Vorschein käme; die klarsten Reminiscenzen aus Shakspeare fast auf jeder Seite; der comische Spanier, der hier Lazarillo de Tormes heißt, ist dem Armado nachgemacht. Der Constabel, der im Stück durchaus keine bedeutende Rolle hat, wurde wahrscheinlich durch einen Comiker mimisch gehoben, was den Titel abgab.

7) The phoenix. Gedruckt 1607 und 1630.

Am Hof von Ferrara; ein alter Fürst schickt den Sohn auf Reisen. Dieser wählt als einzigen Begleiter einen Freund; seine Abreise ist aber nur zum Schein gemacht, denn der Prinz bleibt im Land und treibt sich in allen Winkeln der Hauptstadt um, um die Laster zu beobachten, worüber er nachher an den König schreibt, auch die vor ihn citierten Verbrecher beschämt, worauf sie verbannt und entlassen werden. Die comische Hauptpartie ist ein in seinem Gewerbe verrückt gewordener Rabulist und Winkel-Anvocat. Das Ganze etwas zersplittert.

8) Michaelmass term. Gedruckt 1607 und 1630.

Der Micheli-Tag, dem die andern Quartale folgen, spricht den Prolog, als Eröffnung der Wintersäson.

Diß Stück gehört zu denen, deren Hauptverdienst ist, daß sie uns einen recht anschaulichen Blick in die classische Periode thun lassen; die lebendigen Londoner Sitten; doch ist die Handlung auch lustig genug. Die ersten drei Acte geben ein crasses Beispiel, wie der englische Landadel durch die Londoner Kaufmannschaft ausgezogen und um seine Güter betrogen wird; nachher fingiert der diebische Kaufmann seinen Tod, wobei das Leichenbegängniß lebenswahr und äußerst humoristisch ausgeführt ist; sein eignes Weib verräth ihn

wieder an den Junker, den sie heirathet; doch ist im Schluß nicht klar ausgedrückt, ob diß neue Verhältniß anerkannt wird. Die Nebenhandlung bildet die Verführung eines Landmädchens in der Hauptstadt.

9) The family of love. Gedruckt 1608. Der Titel bezieht sich auf die bekannten westphälischen Sectierer von Münster um 1540—55, die sich durch Holland auch nach England verbreiteten.

Eine Londoner Familiengeschichte von Doctor und Apotheker. Die Apothekerin ist eine Cokette, welche die geistlichen Zusammenkünfte zur Buhlerei benutzt; ihr eifersüchtiger Mann hetzt die beiden gallants, ihre Liebhaber, auf einander in Form einer Beschwörung, daß sie sich auspeitschen. Die Nichte des Doctors hat ein Liebesverständniß mit einem dritten gallant, der anstatt abzureisen seinen Koffer in ihr Zimmer stellen läßt und dann selbst heraussteigt; während er so in Verkleidung da bleibt, wird das Mädchen schwanger, und indem er bei der Hausfrau den Oheim als Verführer angibt und sie dem aus Eifersucht zusetzt, findet der den wahren Liebhaber mit einer Mitgift ab, um nicht in üble Nachrede zu gerathen und dieser heirathet sie. Das Ganze ist nicht ohne lebendigen Dialog, aber ziemlich unzüchtig behandelt.

10) Your five gallants. Gespielt 1608.

Diß ist wieder ein Zeitbild, wo das Treiben der englischen Glücksjäger im Leihhaus, Bordell, Trinkstube, Spielhaus, bei Wegelagerungen und jeder Art von Betrug auf's Grellste nach dem Leben gezeichnet und hoffentlich greulich übertrieben wird. Die gestohlenen Güter gehen immer von Hand zu Hand. Nur ein ehrenhafter Freier ist unter ihnen, der am Ende alle um die Hand einer reichen Erbin durch eine oberflächliche Intrike betrügt. Aber diese Handlung ist dißmal Nebensache.

11) The witch. Aufgeführt, aber ohne Datum. Die Geschichte soll aus Machiavelli's Florentiner Geschichte sein und Aehnlichkeit haben mit der Sage von der Gattin Rosamund des Königs Alboinus in der Lombardei, die er aus dem Schädel ihres Vaters zu trinken zwang und hernach dafür erschlagen wurde.

Es kann darüber keine Frage sein, daß diese breitgetretenen Hechsenscenen eine Paraphrase der Macbeth-Hechsen sind, um so weniger,

als im Stück, wo von dem nächtlichen Mord die Rede ist, noch andere und die entschiedensten Reminiscenzen jenes Stückes vorkommen. Die Fabel selbst aber ist ein so widerlicher Mischmasch von Unzucht, Gift und Mord, daß man eine geringe italienische Novelle zwischen dem Vorbild und dem Drama vermuthen darf. Das Stück ist durchaus keines energischen Effects fähig.

12) A fair quarell. Von Middleton und Rowley. Gedruckt 1617 und 1622. Einige italienische Novellen sollen zu Grunde liegen.

Diß Stück ist fleißiger gearbeitet als viele; es scheint, daß diese Dichter besser arbeiteten, wenn sie sich in Companie verbanden; nur fehlt demselben aller Zusammenhalt. Die Hauptfabel, der Ehrenstreit der beiden Offiziere, ist zum Theil mit ergreifendem und wahrem Pathos geschrieben und höchst merkwürdig in so früher Zeit, indem die militärischen Formen formeller heraustreten, als man es erwartet; es klingt uns dieses stricte Dienstverhältniß modern. Auch erinnert das Stück an Massinger's unnatural combat durch seinen Zweikampf. Die zweite Handlung der heimlichen Heirath ist nicht sonderlich ehrsam ausgeführt, und tritt gegen die Mitte ganz aus der Erinnerung. Die comische Person des cornischen Edelmanns und seines Dieners, welche in London den Rauferdialect lernen, ist auch ohne Zusammenhang mit dem übrigen, führt aber doch zu einigen comischen Collisionen. Das Ganze picant, aber nicht befriedigend.

13) A chaste maid in Cheap-side. Gedruckt 1630.

Diß Stück giebt wieder ein anschauliches Bild des Londoner Lebens; namentlich ist das Fraubasen-Gerede ausgezeichnet, aber der Inhalt ist in ethischer wie ästhetischer Hinsicht äußerst schlecht. In der ersten Hälfte spielt ein wallisischer Ritter die Hauptrolle, der des Bürgers ganze Familie verhält und dessen Frau und Kinder zu des Mannes Zufriedenheit völlig als die seinen betrachtet. In der zweiten Hälfte ist eine Liebes-Intrike, die völlig wie eine Stadt-Anecdote aussieht, woher der wenig passende Titel des Stücks. Da die Bürgerstochter den Liebhaber, mit dem sie durchgeht, nicht bekommen soll, stellt sie sich sterbend und der Geliebte als im Duell fallend; beide werden beweint und zugleich begraben; aber beim Leichenbegängniß vor der Kirchenthür wachen sie beide im Sarg auf

und werden sogleich copuliert. Das dritte comisch sein sollende Element ist ein Bruder des Mädchens, der mit seinem Hofmeister von der Universität kommt, Logik disputiert und mit ihm ganze Seiten lateinisch spricht. Dazu kommt noch eine Walliserin, die welsch spricht. Alles ohne innern Zusammenhang ꝛc.

14) A game at chess. Ein allegorisch-politisches Schauspiel, gespielt 1622, öfters gedruckt. Die schwarzen und weißen Figuren des Schachspiels bedeuten die catholischen und protestantischen Personen, die beiden Könige von Spanien und England; der schwarze Ritter ist Gondomar, spanischer Gesandter, der fette Bischof Antonio de Dominis, Erzbischof von Spalato, der 1616 nach England kam und 1622 nach Italien entfloh und bald darauf starb. Auf Requisizion der spanischen Gesandtschaft wurde die Aufführung untersagt. Ein elender Zinnstich stellt die Schachgesellschaft dar.

Zuerst eine induction, Ignatius Loyola und the error; die Personen des Stücks treten in dumb show auf, als in beide Lager gespalten, von jeder Partei ein König, eine Königin, ein Ritter, ein Herzog (was der error etymologisch erklärt, indem duke fälschlich auch roc oder custode de la roche (Roche) ausgesprochen werde) dann ein Bischof und Bauern (pawns, das französische pion), unter diesen pawns sind aber auch einige weibliche als Dienerinnen der Königinnen, oder sie stellen die beiderseitigen Kirchen collectiv vor. Das Ganze ist Pamphlet, leere Schimpferei, keine Spur von Drama.

15. Any thing for a quiet life, comedy. Gedruckt 1622, größtentheils in Prosa, corrupter Text.

Wieder ein sogenanntes Lustspiel, das die socialen Verhältnisse Londons, den Landadel, den Rechtsgelehrten, den Handelsmann und Bürger in sehr zweideutigen Situazionen schildert, die auf der Grenze der sittlichen Begriffe stehen. Der Barbier ist die comische Figur; einige Personen sprechen correctes Französisch. Das Ganze hat keine zusammenhaltende Einheit, nur plastische Wahrheit.

16) No wit (no help) like a woman's, comedy. Gedruckt 1657. Im Stück wird die Jahrszahl 1638 als laufende genannt.

Ein langes und wie es scheint mit Eifer ausgearbeitetes Lustspiel. Im Anfang, wo zwei Mädchen verwechselt werden, wird man an die feine Intrike des plautinischen Epidicus erinnert, die der

Dichter villeicht hat nachahmen wollen. Dieses erweist sich aber weiterhin als die Nebenhandlung, als Haupthandlung ist eine reiche Witwe aufgestellt, die von vier thörichten Freiern umworben ist, die zum Theil zu Caricaturen ausgearbeitet sind; diß Motiv ist sehr in die Breite gezogen; die Hauptintrike bildet aber eine verarmte Dame, die sich bei der Witwe verkleidet als fünfter Freier einschleicht und hinterher ihren von der Reise kommenden Bruder in der Brautnacht substituiert, was mit sinnlicher Leidenschaft und zum Theil unanständig ausgeführt ist, das bekannte Motiv, das in What you will fast nur angedeutet ist. Zum Schluß wird die Nebenhandlung übereilt abgeschlossen. Das Stück hat vielfachen Gehalt und leidet hauptsächlich nur an dem englischen Grundübel, Ueberladung an Handlung und Intrike.

17) The inner-temple masque, eine Unterhaltung der Studenten vor Damen zur Neujahrsfeier. Gedruckt 1519.

Allegorische Figuren und Tänzer, der Dialog keineswegs anständig genug vor Damen. Zum Schluß Neujahrslied und Tanz mit den Damen.

18) The world toss'd ad tennis (Ballspiel), a masque. Von Middleton und Rowley, wahrscheinlich von 1620.

Eine gewöhnlche Moralität mit Allegorie; Jupiter überläßt den Erdball der Thätigkeit der einzelnen Stände; Seefahrer nnd Rechtsgelehrte werden besonders hervorgehoben, die Monarchie gepriesen. Schließlich zieht der Soldat in den dreißigjährigen Krieg für den Pfalzgrafen und der Gelehrte freut sich des Friedens in England.

XI.

Mittelenglisches Theater.

Die folgenden Stücke sind aus einzelnen Londoner Quart-Drucken gezogen, deren Druckjahr angegeben wird.

Dryden.

John Dryden lebte von 1631 bis 1701, als ein Vielschreiber der Restaurazionsperiode; wir haben ihn schon als Vorläufer Otway's im gereimten Drama genannt, welches er eigentlich aufgebracht hat.

1) Aureng-Zebe, the great mogul, tragedy. Druck 1704.

Der Schauplatz ist Agra im Gangesthal, die Handlung vom Jahre 1660, also ein Begebniß der neusten Zeit aber aus dem fernen Osten.

Dryden's Theater ist im Ganzen eine Reminiscenz des französischen; Schauspielerinnen sind wesentliche Virtuosen. Sein Fünfjambus mit männlichen Reimpaaren soll den Alexandriner ersetzen, ist aber ein ganz Andres; dort eine beweglich spielende Form, hier eine straff energische, was der Accent bewirkt. Ebenso ist der Inhalt romanisch; sämmtliches Personal, alt und jung, ist verliebt und eifersüchtig, kreuzweise und incestuos; der alte Kaiser und die Kaiserin, beide Söhne und ihre Weiber; ein eigentlicher Character so wenig als bei Otway. Zwar liebt der Hauptheld Aureng Zeb nur seine Frau, ist aber eben so schwächlich in Eifersucht wie die Andern. Am Ende will noch die Frau des zweiten Sohnes ihrem Gemahl nach in's Feuer springen, um doch auch an altindische Sitte zu erinnern, obgleich die Leute sonst als Muhamedaner geschildert sind. Das Ganze etwas marionettenhafte Jugendarbeit.

2) Truth found to late, a tragedy. Umarbeitung von Shakspeare's Troilus and Cressida. (Druckjahr fehlt mir.)

Diß Werk ist merkwürdig, weil es in diesem Mittelalter des englischen Theaters den Versuch macht, Shakspeare zu beleben und zwar nicht so verkehrt wie Otway's Marius und Sylla. Es scheint in ziemlicher Jugend gemacht, aber man sieht, daß Dryden ein strebender vielseitig gebildeter Mann, selbst nicht ohne Gelehrsamkeit war. Zuerst kommt die Dedicazion an einen Großen, welche interessante theoretische Aeußerungen dieser Zeit über Grammatik enthält. Er beklagt, daß die englische Sprache noch nicht wie die italienische und darauf die französische in feste Regeln gebracht sei, daß es ihr an einer Grammatik, einer Academie fehle; ihre Wörter seien aus allen Sprachen zusammengerafft, leider bilde das dutch die Grundlage. Der Begriff der Wörter sei aber durchaus nicht fixiert. Das klingt comisch fünfzig Jahre nach Shakspeare, aber an Grammatik und Wörterbuch dachte dieser freilich nicht. Chaucer's Sprache werde nicht mehr verstanden, der doch ein Zeitgenosse Petrarch's und Boccacens; diese Bemerkung ist wahr, trifft aber nicht den Sprachcharacter und hat andre historische Gründe. Auf dieses folgt nun eine sehr lange Vorrede, wo der Dichter seine Aesthetik zum Besten gibt. Er hat offenbar

die Alten selbst gelesen, fundiert seine Theorie auf Aristoteles, Horaz und Longinus; lateinische Verse werden in Masse citiert und zu Aristoteles Poetik wagt er sogar eine Emendazion des Textes. Seine Bemerkungen über die drei griechischen Tragiker sind gar nicht ohne Sinn und ganz besonders ist seine Characteristik des Aeschylus, den er ihrem Shakspeare parellelisiert, sogar treffend. Fletcher, bei dem er villeicht an Sophocles gedacht hat, nennt er eine mehr weibliche Natur, was mir weniger einleuchtet. Ich denke, er selbst möchte den Euripides vorstellen. Nun wird über Ueberladung der englischen Stücke mit Intriken geklagt und diese Sünde dem Vorbild der Spanier aufgebürdet; Shakspeare's Merry wives wird das einzige regelmäßige englische Stück genannt, auch Ben Jonson gepriesen, Massinger ganz vergessen. Shakspeare's Größe in Characteristik wird namentlich an Caliban demonstriert, sein Pathos an Richard II. Es wird übrigens auch gesagt, der Schauspieler Betterton, den wir schon von Otway her kennen, habe den Verfasser veranlaßt, diese Bearbeitung des Troilus zu machen und Betterton spricht auch den Prolog. Dryden's Gedanke ist, Shakspeare seinem feinern Zeitalter anzupassen, er hat die Handlung beibehalten, sowie den blank verse, aber vieles ausgelassen, Andres anders motiviert, darum einzelne Scenen, auch den Character der Andromache beigefügt.

Ueber die Ausführung läßt sich nur so viel sagen: Keines der shakspearischen Schauspiele war wohl für ein solches Experiment weniger passend, denn Troilus ist das einzige, das ursprünglich gar nicht für die Bühne geschrieben zu sein scheint. Es sieht ganz aus wie eine Caprice, die der Dichter für sich und seine nächsten Freunde niedergesetzt hat und ist ein satirisches Gedicht. Ja ich halte es für eine directe Satire auf Ben Jonson und dessen Gesellschaft mit ihrer Vergötterung des classischen Alterthums. Nun kann man sich denken, wenn zwischen Scenen dieser Art pathetische Declamazionen derselben Personen nebst einer Andromache eingeschoben werden, daß allerdings lächerliche Dissonanzen entstehen müssen, aber dennoch ist manche Scene nicht ohne Effect ausgeführt. So ist denn auch die Catastrophe seltsam in's Sentimentale verändert; Cressida bleibt treu, womit Shakspeare's Grundgedanke negiert ist; sie hat nur gegen Diomed gelogen; da sie aber Troilus falsch glaubt, ersticht sie sich selbst und der Lieb-

haber, in Verzweiflung, tödtet den Diomed und wird dann von Achill erschlagen. Daher der neue Titel.

3) Tyrannic love oder the royal martyr, tragedy. Druck 1702. In der Dedicazion nennt er es rein historisch; es spielt vor Aquileja in Kaiser Maximinus Lager. Reimvers.

Ein ganz monströses Werk. Die heilige Catharina, welche darin enthauptet wird, ist völlig wie in einer spanischen Wundercomödie behandelt, welche wie zu vermuthen dem Dichter zum Vorbild gedient; dabei aber gehen die tollsten Liebeshendel mitten durch, die doch auch das spanische Intrikenstück überbieten. Vollends der blutdürstige Tyrann Maximin ist eine Figur wie aus der spanish tragedy oder Shakspeare's Andronicus; die Catastrophe ist ein wahres Phänomen von Blutbad und Scheußlichkeit; der Kaiser sitzt auf seinem Mörder und ersticht ihn fort und fort wie er schon todt ist. Das ist tragisches Marionettenspiel. Daß aber der Dichter wohl selbst keinen wirklichen tragischen Effect erwartet, weist sich am Schluß aus, denn die Königstochter Valeria, die sich ebenfalls gelegentlich erstochen hat, springt, scheint es, durch eine beliebte junge Schauspielerin Mißtriß Ellen Gwyn gespielt wieder von den Todten auf mit den pathetischen Worten an den Träger der Bahre:

Was? Seid ihr toll, verruchter Schergenhund?
Den Epilog zu sprechen hat mein Mund &c.

4) The indian emperour oder the conquest of Mexico by the Spaniards als Fortsetzung von the indian queen. Reimvers. In der Dedicazion an eine Prinzessin von 1667 sagt er es sei nicht streng historisch und nicht so regelmäßig wie Corneille's Stücke. Druck von 1703. Die Scene Mexico mit den bekannten Personen Cortes, Pizarro, Kaiser Montezuma und seiner Tochter.

Eine ganze Literatur von Schauspielen, deren Quelle man etwa in Lope de Vega's Columbus ansetzen könnte, hat sich zuerst bei den Spaniern, dann auch bei andern Nazionen entwickelt als den Erzählungen und Fabeln über die neue Welt. Ueberall sind es nächst Columbus die Namen des tapfern Cortes und des grausamen Pizarro, welche die erste Rolle darin spielen. Diesen Stoff hat Dryden wahrscheinlich nach spanischen Vorbildern auf die englische Bühne gebracht. Die Naivität, welche Lope in seine Indianer legt konnte er aber nicht

ausbeuten; sein lyrischer Reimschwung erlaubte keine Realismen; die Indianer müssen in Phrasen reden wie andere Sterbliche und diesen indianischen Prinzen ist darum die ganze Rüstkammer von Phrasen über Patriotismus und Vaterlandsaufopferung verschwenderisch zur Verfügung gestellt. Bei den Prinzessinen spielt der tapfere Cortez den irrenden Ritter; er liebt die eine zarte, die andere, die sich hinterher in seine Bravour verliebt, wird verschmäht und tritt nun hyperspanisch einige Acte durch immer mit dem Dolch in der Hand auf. Ueberhaupt wird in diesem Stück barbarisch gemordet; jene Liebhaberin sticht oder ersticht, mit und ohne Erfolg, den Liebhaber, die Rivalin und sich selbst, und am Ende, wo sie todt ist, bleibt der Zuschauer in einigem Zweifel, ob das restierende Liebespaar sich sofort wird vollends verbluten oder heirathen; da sie wenigstens zum Letztern disponiert sind, geht die Tragödie ziemlich wie ein Lustspiel aus. Der spanische Golddurst und die kirchliche Propaganda bilden Parerga im Stück.

5) The state of innocence and fall of man. An opera, written in heroic verse (Reimjamb). Gedruckt 1703. Eine lange theoretische Einleitung über das heroische Uebernatürliche in der Poesie. Die opera wurde übrigens nie aufgeführt und wäre auch schwer aufzuführen; beim Aufzug des Vorhanges soll man das Chaos sehen; dann fallen die Engel vom Himmel und stürzen durch die Versenkung; dann verwandelt sich die Scene in die Hölle, wo Lucifer aus dem Schwefelpfuhl aufsteigt.

Es ist merkwürdig, daß die Engländer immer auf diesen Stoff zurückkommen. Milton hatte freilich Alles vorbereitet, und der Dramatiker, der ihn in Scene setzte, mußte unwillkürlich auf das alte mystery zurückkommen, wie es bis auf Byron nachwirkte. Das Stück aber eine Oper zu nennen, ist seltsam. Im ersten Act wird Lucifer mit seinem Heer aus dem Himmel gestoßen nnd conspiriert in der Hölle; er entschließt sich das neugeschaffene Menschengeschlecht zu verführen; im zweiten wird Adam von Raphael auf der Erde eingeführt, dann erscheint Lucifer, die Erzengel verfolgen ihn, Adam tritt im Paradies auf und Eva erscheint. Im dritten verführt Lucifer Eva in Träumen; im vierten ißt sie vom Baume der Erkenntniß auf den Rath der Schlange; im fünften folgt ihr Adam und Raphael treibt

sie aus dem Paradies. Es ist alles kindlich und die Anticipazion der Begriffe unglaublich naiv, wie sich denken läßt.

6) Amboyna, tragedy. In Prosa. Druck 1691. Der ganze Titel heißt eigentlich Amboyna, or the cruelty of the dutch to the english merchants. Aus Patriotismus in einem Monat geschrieben, wie er sagt. Die Meinung ist, die Engländer lassen sich von den Holländern unter dem Vorwand der protestantischen Glaubensgemeinschaft in ihren Handelsinteressen übervortheilen. Die Scene ist Amboina, eine der Molucken neben Celebes in Ostindien.

Anecdotenhaft daguerreotypierte Wirklichkeit; häßliche europäische Verwaltung in den tropischen Ländern. Daß die Holländer schlecht wegkommen, läßt sich denken. Des holländischen Gouverneur's Sohn ist in des englischen Capitän einheimische reiche Braut verliebt und am Hochzeittag mißbraucht er sie zur Nothzucht; der Engländer stößt ihn nieder; aber die wenigen Engländer, Kaufleute, Knaben und ein Weib werden eines erdichteten Complotts angeklagt und gefoltert, der Capitän hingerichtet. Von einer poetischen Idealität kann hier keine Rede sein; es ist ein Criminalactenstück und Declamazion.

7) Oedipus, tragedy von Dryden und Lee; sechste Auflage von 1701. Eine mit allem gelehrten Bewußtsein gemachte Nachahmung der schönsten unter den griechischen Tragödien; in der Vorrede werden die Nachbildungen von Seneca und Corneille mit Gründen getadelt und im Prolog das classische Vorbild in Erinnerung gebracht. Betterton spielt wieder die Titelrolle, seine Frau, wie es scheint, Jocasta und die Frau Lee die Eurydice. Dißmal keine Reimjamben, sondern blank verse mit halben Versen gemischt.

Erster Act. Die Scene eröffnet sich wie bei Sophocles, nur grasser; man sieht die pestkranke Stadt, Todte liegen, Lebende fallen um; doch ist Oedipus im Felde abwesend und eine Tochter des Lajus, Eurydice, am Leben. Creon bearbeitet die Bürger, er sollte König werden, nicht jener Fremdling, und Eurydice Königin. Diese aber ist in Adrast aus Argos verliebt. Sie sagt Creon in's Gesicht, er sei häßlich und bucklig. Ganz wie Shakspeare seinen Richard beschreibt. Creon wird vom Volke als König ausgerufen, er schmeichelt ihm ganz wie Richard. Das Volk spricht hier Prosa wie im Cäsar und Coriolan. Der blinde Tiresias wirft den Bürgern ihren Mein=

eid an Oedipus vor, spricht dunkle Unglücksahnungen, da ertönen Trompeten, Oedipus kommt als Sieger, das Volk jubelt, er bringt Adrastus gefangen aus der Schlacht, Creon preist ihn verstellterweise. Adrastus trauert über die kranke Stadt und der edle Oedipus läßt ihn frei und schickt ihn zu seiner Geliebten Eurydice. Nun bringt einer das Orakelwort von Delphi: Wenn Lajus Tod gerächt worden, dann soll die Pest enden. Oedipus spricht den Fluch über den Mörder und bietet Prämien auf die Entdeckung. Jocasta kommt während des Fluch's und spricht ominös, sein Gebet möge auf ihn zurückfallen. Ihre Liebe spricht sich in weitern Zweideutigkeiten aus; sie sagt sogar, sie liebe ihn wie die Mutter ihr Kind. Endlich verlangt sie Eurydice's Hand für ihren Bruder Creon, was Oedipus verbietet, weil es Incest wäre.

Zweiter Act. In der Nacht sieht man als portentum Oedipus' und Jocasta's colossale Figuren am Himmel abgebildet, in goldenen Buchstaben ihre Namen darüber. Tiresias wird wieder befragt und er läßt seine Tochter Manto zu Apollo singen. Nachdem er erklärt hat, Lajus' Mörder lebe und sei dem Oedipus nah verwandt, spricht Creon den Verdacht wider Eurydice aus. Adrast zieht und verwundet ihn. Nun zeiht er diesen des Mords an Lajus. Tiresias geht um im Eumenidenhain aus Geistermund die Wahrheit zu erforschen. Creon faßt den Plan, Adrast im Tempel zu ermorden und Eurydice zu schänden. Nachher kommt Oedipus im Schlafgewand mit einem Dolch und Licht wie Lady Macbeth. Er hält einen wahnsinnig schlaftrunkenen Monolog, dann kommt auch Jocasta dazu; er erklärt ihr, wie er geträumt, er habe seinen Vater ermordet und sie sei seine Mutter. Da ruft ein Geist von außen beider Namen; Oedipus aber will verzweiflungsvoll sich an der Liebe zu seiner Gattin festklammern und geht sie umarmend ab unter Donnern.

Dritter Act. Dunkler Hain der Eumeniden. Creon mit einem Vertrauten philosophiert über seine Mißgestalt und sein Mißgeschick; er schimpft sich mit Eurydice, dann mit Adrast herum, bis diesem die Geduld reißt und er zieht; Hämon trennt sie und führt Creon ab. Tiresias kommt mit den Priestern; eine Beschwörungsscene; Lajus Geist erscheint auf seinem Wagen, hinter ihm die drei Knechte, die mit ihm erschlagen worden. Er erklärt Oedipus als seinen Mörder

und verschwindet. Dieser kommt und will das Orakel wissen, Tiresias gesteht es endlich, Adrast und Eurydice bezeugen es, aber Creon sagt, diese haben die Priester bestochen und Oedipus wüthet und läßt sie abführen. Dann erforscht er von Jocasta die nähern Umstände von Lajus' Tod und das Geheimniß enthüllt sich wie bei Sophocles; die einzige Hoffnung bleibt, daß der alte Hirte Phorbas, der damals entkommen, Oedipus nicht als den Mörder erkenne; er wird berufen.

Vierter Act. Creon operiert wieder gegen das Königshaus, während er Oedipus belügt. Darauf Volksaufstand; Adrast, den seine Wächter verlassen, kommt freiwillig, den König zu vertheidigen, Creon mit dem rebellischen Volk tritt auf, Oedipus imponiert als König; da kommt der Gesandte von Corinth und bringt die Nachricht vom Tode von des Oedipus vermeintlichem Vater Polybus. Dieser Bote gesteht, Oedipus sei nicht in Corinth heimisch gewesen, er selbst habe ihn als Kind dahin gebracht und von einem Hirten bekommen. Trotz allen Widerstrebens der Jocasta wird jezt Phorbas herbeigebracht; er gesteht nach heftigem Bedrängen, daß er das Kind aus Lajus' Hause und von Jocasta bekommen; auch erkennt er Oedipus als den Mörder des Lajus, worauf dieser fluchend zu Boden stürzt und sich erstechen will und von Adrast gehindert wird, endlich aber sich und die Welt verflucht.

Fünfter Act. Creon triumphiert als Alleinherr. Hämon erzählt, wie Oedipus sich mit den Händen beide Augen ausgerissen und sie mit Füßen getreten habe. Adrast und Euridice kommen und schelten sich mit Creon; Creon's Partei wird von der Bühne gejagt. Der blinde Oedipus tritt auf, dann auch Jocasta. Während sie klagen, steigt Lajus' Geist herauf, der blinde Oedipus kann ihn nicht sehen und Jocasta spricht zu ihm wie Hamlet vor der Mutter zum Geist seines Vaters. Sie wird darüber wahnsinnig und geht ab. Er auch, wie er Kampf von außen hört. Creon hat Euridice gefangen und droht dem eindringenden Adrast sie zu erstechen, wenn er sich nicht unterwerfe; er schickt seine Leute fort und übergibt sein Schwert; wie aber Creon ihn dann ermorden will, wirft sich Eurydice dazwischen; sie wird von Creon, dieser von Adrast und dieser von den Soldaten niedergestochen. Dann kommt Hämon, ein Vorhang fällt und Jocasta zeigt sich, die ihre eigenen Kinder gemordet hat und darauf sich tödtet.

Oedipus erscheint auf der obern Bühne, Jocasta redet ihn an als ob er auf einem Thurm stände, und stirbt. Unter einem Donner stürzt sich Oedipus von der Höhe herunter, d. h. man wird eine Puppe herabgeworfen haben. Tiresias spricht das Schlußwort.

Im Epilog verlangen beide Poeten den billigen Applaus im Namen des Sophocles; wenn ihnen der nicht gefalle, so müßte es die Verbrennung eines Pabstes sein, womit auf die Zeitverhältnisse angespielt ist.

Diß Stück ist unter den Arbeiten Dryden's wohl eines der bedeutendsten obwohl schwer zu sagen sein wird, wie viel daran seinem jüngern Genossen Lee angehört. Wenn man einmal griechisches und englisches Trauerspiel combinieren mußte, so ist die Aufgabe gelöst, aber sie ist eigentlich widersinnig. Die tragischen Motive der Griechen sind aus Sophocles beibehalten, das war aber hier noch nicht Stoff genug. Dazu kam nun, 1) statt der alten Chöre Priestergesänge für den Zweck der Geisterbeschwörung. 2) Ein Liebespaar, Adrastus und Eurydice, offenbar der französischen Manier, die antike Tragödie zu modernisieren, nachgebildet. 3) Da Creon bei Sophocles das negative Element gegen den Helden darstellt, so muß er hier als der absolute und obligate Tyrann aufgeführt werden; während er dort einen abstacten Gedanken vertritt und kaum eine Individualität ist, ist ihm hier alle Bosheit eines Richard III. untergeschoben und damit freilich ein Effect erreicht, der dem Publicum aber doch nur als ein Plagiat erscheinen konnte. Darum ist die captatio des Epilogs sicher nicht überflüssig gewesen. Das Ganze ist ein manieriertes und überladenes Werk.

Lee.

Nathanael Lee lebte von 1657 bis 1693, war Schauspieler, schrieb elf Tragödien; er wollte nach französischem System das Comische vom Tragischen ganz ausgeschieden wissen; sein Pathos ist überschwenglich und er wurde ihm zum Opfer, denn er wurde wahnsinnig und starb in seinem 34sten Jahre.

8) Sophonisba oder Hannibal's overthrow (Niederlage), tragedy. Druck 1704, fünfte Ausgabe. Reimjamben wie bei Dryden, doch zum Theil verschränkte. Dryden schrieb als Protector des Dich-

ters einen Prolog für die Universität Oxford, der wieder gegen das Pabstthum declamiert. Die Scene ist Zama in Africa; die bekannte Geschichte Massinissa's mit Hannibal und Scipio.

Dieser verliebte Hannibal, dem eine junge Römerin Rosalinda aus Capua auf den Fersen nachläuft, am Ende für ihn stirbt und ihn verzweifelnd und mit Racheplänen zurückläßt; dann der verliebte Massinissa, der mit seiner dem Syphax abgejagten Geliebten Sophonisba den Giftbecher trinkt, um nicht von Scipio im Triumph aufgeführt zu werden, scheinen mir eine sehr jugendliche Arbeit, die sich aber auf dem Londner Theater in Gunst erhalten zu haben scheint, da die fünfte Auflage elf Jahre nach des Dichters Tode gedruckt ist. Es muß damals an Tragikern Mangel gehabt haben.

9) Nero, tragedy. Gedruckt 1675.

Da Racine's Britannicus 1669 geschrieben ist, hat er villeicht den Dichter auf den Stoff geführt, aber freilich nur dem Namen nach, denn dieser Nero ist (so weit der überaus mangelhafte Druck verständlich ist) ein wahrhaftes Ungeheuer. Zum Eingang wird Agrippina zum Tode verdammt, nachdem sie öffentlich ihren Sohn als Mutterschänder angeklagt; im ersten Zwischenact wird dann Seneca für seine Moral hingerichtet; im zweiten Act stößt Nero seine Gemahlin Octavia nieder; dann kommt der Kronprinz Britannicus, dem eine parthische Prinzessin aus Asien als Page nachgezogen, und die auch ermordet wird, worauf jener verrückt wird; Nero verführt Otho's Frau Popäa; diese verliebt sich später in einen Mohren und wird erstochen; am Ende empören sich die Provinzen und das ganze Personal kommt um, Nero, wie es scheint, vom Blitz erschlagen. Man wundert sich nicht weiter, daß dieser Dichter in Bedlam geendet. Auch die Form ist wild; Reimjamben, blank verse, Prosa gehen bunt durcheinander.

Shadwell.

Thomas Shadwell ist nach Lessing um 1640 geboren und lebte bis 1692 in großer Feindschaft mit Dryden; er ist Comiker und soll Ben Jonson nachgeahmt haben, hat aber in diesem Stück die Shakspeare-Satire fortgesetzt.

10) The man-hater oder Timon of Athens, history im blank verse. Druck 1703. In der Dedicazion an den Herzog von Bucking-

ham (Verfasser des Rehearsal) beruft er sich auf Shakspeare, aber er erst habe ein Schauspiel daraus gemacht.

Es ist also nicht eine Bearbeitung, sondern in der That ein neues Stück. Gleich von vorn herein zeigt sich der Kampf gegen Dryden, seinen heroic style, der mit dem Reimjamb zusammenhängt und seinen estilo culto oder Gongorismus. Dann folgt er so ziemlich dem Gang des Shakspeare-Stücks, stellenweise sogar mit dessen Worten; nur ist ein Liebesverhältniß des Timon hineingeschoben, durch das er von einer reichen Braut abtrünnig gemacht werden soll. Im zweiten Act ist wieder die Rolle des Philosophen Apemantus von Shakspeare abgeschrieben; beim Gastmahl verlangt Timon von den Rathsherrn die Rückberufung des Alcibiades; Shadwell ist offenbar ein Gelehrter. Aber schwächlich zeigt sich sein Timon, indem er weder von der alten Geliebten, noch von der neuen sich loszureißen vermag. Im dritten Act ist sein Vermögen erschöpft, die Freunde ziehen sich zurück, die neue Geliebte wirft sich schnurstracks dem zurückgekehrten Alcibiades in die Arme; die frühere verlassene Geliebte dagegen ist bereit, von dem ihr früher Geschenkten mit ihm zu leben; er lädt die Freunde noch einmal zu sich und beschimpft sie wie bei Shakspeare. Desgleichen der Fluch Timon's über Athen. Dann eine Scene des Alcibiades, der den athenischen Senat insultiert, mit historischer Gelehrsamkeit, dann Timon im Wald, Shakspeare ähnlich. Die treue Evandra kommt zu ihm, um auszuharren; dann Apemantus wie bei Shakspeare, aber hier sehr erweitert. Dann kommen die Städter, weil er Gold gefunden hat; er jagt sie fort, worunter auch die untreue Melissa beschimpft wird. Nun wollen die Städter ihn berufen wider Alcibiades, aber er verachtet sie; jener kommt mit Kriegsmacht und zwei Huren, belagert die Stadt (der gelehrte Poet schreibt die Wörter πνύξ und πρυτάνεις mit griechischen Buchstaben). Timon stirbt und Evandra ersticht sich, Athen muß sich ergeben, Alcibiades verjagt die vierhundert Tyrannen und setzt die Democratie wieder ein. Zum Schluß wird Timon's Grabschrift berichtet.

Diß Stück ist ein merkwürdiges Actenstück; Dryden und die Seinigen wollten eine französierende Bühne schaffen und Shakspeare in Vergessenheit lassen, daher ihre Reimverse; Einzelne kehren nun zum großen Classischen zurück. Otway in seinem Marius, hier Shad-

well. Das Plagiat ist dißmal nicht so frech, aber dennoch schwer begreiflich; ein Dichter, der, obwohl nach Shakspeare's Plan, beinahe ein neues Stück schreibt, schiebt doch wieder ganze Seiten aus jenem ein. Warum? Weil man einmal den ganzen Shakspeare nicht glaubte ertragen zu können. So hat man aus dieser Zeit auch einen umgearbeiteten Heinrich IV. oder Fallstaff von unbekanntem Bearbeiter. Der blank verse kämpfte immer gegen den Reimjambus und hielt die Restaurazion der classischen Kunst wenigstens in der Erinnerung und Möglichkeit der Zukunft lebendig.

Crown.

Nach Lessing ist John Crown geboren in Neuschottland in Nordamerica, wurde Hofdichter bei Carl II., schrieb siebzehn Stücke, besonders Comödien, lebte noch 1705 in hohem Alter.

11) The destruction of Jerusalem by Titus Vespasian, zwei Theile, ganz im Drydenschen Reimjambus. Im Vorwort protestiert er gegen den Vorwurf, aus Racine's Bérénice entlehnt zu haben.

Racine's Stücke Bérénice und Athalie hatten ohne Zweifel den frömmelnden Geschmack damaliger Höfe auf die Grille geführt, orientalische und jüdische Stoffe zur Tragödie zu benutzen. Daß solche in ihrer Ungeschlachtheit, Orientalisches und Römisches verbindend, zu einer widrigen Breite, darum in Dylogieen sich ausdehnten, dafür haben wir auch bei Calderon einige Beispiele, aber einem Nordamericaner war es vorbehalten, diese langweilige Verkehrtheit auf die englische Bühne zu pflanzen, und in Jerusalem das ekelhafte Treiben von Priesterparteien mit abgeschmackten wilden und nichtssagenden Liebschaftspartieen, endlich gar den verliebten und entsagenden Titus auf die Bühne zu stellen. Ich will meine Leser damit verschonen, eine nähere Inhaltsangabe dieser colossalen Ungereimtheit aufzustellen und sie nur für den Act hier registriert haben.

Rowe.

Mit Nicolas Rowe beginnt Lessing das neuenglische Theater; er lebte von 1673 bis 1718, sei ein guter Tragiker und sein Tamerlan das berühmteste Stück. Er gehörte zu denen, die zum altenglischen Theater zurückstrebten, folglich gegen Dryden's Schule kämpften,

er edierte den Shakspeare und schrieb eine noch sehr bekannte Biographie von ihm, übersetzte Lucans Pharsalia ꝛc.

12) The royal convert, tragedy. Druck 1708. Versteht sich blank verse.

Wenn man zur Fahne Shakspeares schwören will, so ist's mit dem blank verse allein nicht gethan, um so weniger, wenn man in allen pathetischen Schlüssen in den Drydenschen Reimvers zurückfällt. Sieht man aber diß Stück nur äußerlich an, wie es zwischen drei Prinzen und drei Prinzessinen nebst zweien confidents abspielt, so wird man den gerechten Argwohn fassen, daß es sich um eine französische tragédie handelt, und es ist mir noch kein englisches Stück vorgekommen, das sich offener dieses Vorbild gesteckt hat. Der Inhalt sollte eigentlich eine Art feindlicher Brüder sein und diesen Stoff verlegt der Dichter in die brittische Urgeschichte. Die beiden Söhne des in England eingewanderten Hengist leben in Kent, der ältere als König. Beide sollen eine sächsische hochmüthige Fürstin lieben, wollen aber nicht, und beide sind in eine brittische Prinzessin verliebt, sollen es aber nicht sein, denn sie ist Christin und darum die natürliche Feindin der noch heidnischen Sachsen. Der jüngere Bruder hat aber die Dame heimlich geheirathet und sie ihm die christliche Ueberzeugung beigebracht (daher der Titel des Stücks). Die Situazion ist nun die, daß die sächsische Dame den jüngern Prinzen und der König das brittische Fräulein beide ohne alle Erwiederung wahnsinnig lieben, bis zulezt der König im Kampfe fluchend fällt und die Sächsin besiegt und fluchend verbannt wird, so daß das Liebespaar glücklich zusammen den Thron besteigt und die Geschichte einen reinen Comödienschluß gewinnt. Was daran tragisch sein soll, ist schwer zu sagen und doch ist es im höchsten Fall eine tragédie. Das Stück ist so abstract in der Leidenschaft und so costümlos vag in historischer Hinsicht, daß es uns an die Klopstockischen deutschen Recken erinnert. Dieser Dichter konnte fürwahr den Geschmack für Shakspeare nicht wieder erwecken, er repräsentiert vielmehr die niederste Stufe, auf die das mittlere englische Theater zu sinken vermochte.

Congreve.

The works of W. Congreve, 3 Bände Octav, London 1710.

William Congreve, geboren 1672, ist nach Lessing in Irland erzogen; 1693 erschien sein Old batchelor und machte Glück, weniger 1694 The double dealer; 1695 Love for love; 1697 sein Trauerspiel The mourning bride, das Lessing gering nennt, aber noch gespielt werden soll; das lezte Stück The way of the world gefiel nicht und er zog sich ganz von der Bühne zurück, lebte nachher als Whig der Politik und in Aemtern; Pope dedicierte ihm die Iliade; starb 1729. Wir haben jezt das Prosa-Lustspiel in fünf Acten, das regulär in London spielt wie das französische in Paris. Die Scenerie wie bei Otway; es heißt oft: die Scene wird geöffnet, wo man dann in einen andern Raum, Zimmer rc. hineinsieht. Schauspielerinnen sind wesentlich, Betterton der Hauptspieler. Dieser Dichter hat mit Otway die Sittenlosigkeit gemein, aber unleugbar ein größeres Talent für das Conversazionslustspiel.

13) The old batchelor, comedy.

Die Gesellschaft ist schlecht wie bei Otway und von einer ethischen Grundlage der Charactere ist noch weniger die Rede. Aber das macht die Sache besser; denn dieser junge Poet hat nicht die stagnierende ekle Reflexion Otway's, sondern sanguinische Beweglichlichkeit; es ist ihm bloß um Intrike und Situazion zu thun, die Leute sprechen so laconisch wie möglich, das Ganze könnte nur lebendig auf der Bühne den rechten Eindruck machen; es ist specifisch englische Lebendigkeit, wenn auch ohne Character. Der des Alten, dem eine Hure angehängt wird, ist übrigens kaum hervorstechend genug, um die Titelrolle abzugeben; eher der miles gloriosus, der sehr plautinisch gehalten ist und ein Kammermädchen heirathen muß. Die hervorstechendste und frechste Scene ist dagegen eine Ehbruchsscene der Kaufmannsfrau, die die Nebenhandlung bildet, mit einem als Puritaner verkleideten Cavalier; diese Scene ist mit classischer Frechheit gezeichnet, so daß man mit Abrechnuug der Intrike an Aristophanes denken könnte.

14) The double dealer (Intricant, Betrüger), comedy.

Er sagt in der Dedicazion, er habe dieses regelmäßige Lustspiel

selbst erfunden und zwar zuerst die Moral und dann die Fabel dazu (was bedenklich scheint), eine einfache Intrike, nach den drei Ein heiten. Dann entschuldigt er den Gebrauch des Monologs als dem confident vorzuziehen (was nicht unwahr). Merkwürdig ist auch die Epistel des alten Dryden über diß Werk, worin er dem Jüngling förmlich den Thron der comischen Poesie überträgt, und die der Dichter wahrscheinlich mit abdrucken ließ, weil sein Stück nicht gefallen hatte.

Solche Dichter haben einen unglaublich engen Gesichtskreis; wenn man ein Wort dafür will, kann man materiell sagen. Eine Erbschaft zu erschnappen oder abzuführen, ist etwa das Hauptmotiv; Weiber werden nur in die Handlung eingeführt, wo sie von Seiten der Sinnlichkeit zu fassen sind; Ehbruch ist die allgemein vorausgesetzte Schwachheit (nicht etwa Stärke einer Leidenschaft). Ehre, Ehe, Freundschaft, Gewissen, Tugend, Treue sind Worte wie Papiergeld, die Jeder dem Andern nach Umständen in die Hand gibt, obgleich man darüber einig ist, daß es in der That nur ein Wisch Papier ist. Dann kommt ein obligater Bösewicht, der alle Lügen so fein durchführt, daß sie am Ende an ihrer Plumpheit nothwendig zu Schanden werden. Und wenn dann ein ehrliches Liebespaar im Stücke vorkommen soll, so ist der Dichter in sichtbarer Verlegenheit, sie nur von der übrigen Gesellschaft abweichend zu colorieren. Mit alle dem, wenn man diesen engen Gesichtskreis des Dichters einmal als gegeben betrachtet, so ist er sinnreich in der Combinazion seiner Motive, wie uns ein Kartenspiel unterhalten kann, wo auch immer die langweiligen dieselbigen Karten herauskommen, aber die immer neue Combinazion uns beschäftigt.

15) Love for love, comedy.

Jezt wird er zahmer und methodischer, er strebt, Charactere zu schildern. Die Liederlichkeit ist freilich nicht überwunden, Ehbruch kommt auch wieder und was schlimmer ist, Verführung der Unschuld. Aber dieses längste Stück wird dennoch sein bestes sein. Die Charactere sind folgende: der eine alte Vater ist in seiner rauhen Außenseite gut durchgeführt; ebenso der zweite in seiner bornierten Astrologie; der leichtsinnige ältere Bruder bekehrt sich und spielt seine Rolle mit Energie; seine verstellte Wahnsinnsrolle ist humoristisch

gut ausgeführt; der jüngere Sohn, Seemann, ist eine der anziehendsten Localfiguren für das englische Naturell. Die beiden andern jungen Herren sind die gemeine Welt des Dichters. Von den Weibern ist die Liebhaberin eigensinnig durchgeführt, aber ihre Standhaftigkeit bis zum Schluß nimmt für sie ein; die beiden Schwestern sind wieder des Dichters gemeine Waare; das unschuldige Landmädchen ist des Dichters unsittlichste Figur, er streift hier an das altfranzösische fabliau; keine andre Bühne würde so etwas ertragen und doch ist es nur eine schwache Episode des Stücks; es ist die Geschichte von Jean Paul's Rabette im Titan, aber im Roman geht das eher. Das Ganze gibt ein buntes, bewegtes Gemälde dieser Zeit.

16) The mourning bride, tragedy im blank verse.

Es scheint, daß der Dichter durch den tiefern Gehalt, den sein leztes Stück offenbarte, und villeicht durch den gefundenen Beifall verführt wurde, jezt zur Tragödie überzugehen. Eine Epistel zu den zwei folgenden Stücken von Richard Steele ist wieder eine reine Apotheose des Dichters, die er mit abdrucken läßt.

Es ist diß ein toller Sprung vom Conversazionsstück in die spanische Romanze und das maurische Granada. Zwar ob diese Leute Christen oder Mauren sind, wird aus dem Stück nicht klar und der Dichter wußte es wohl selbst nicht. So viel sieht man, daß man mit Characteren, die einzig aus sinnlichen Triebfedern handeln, zwar ein Conversazionsstück, aber keine Substanz zur Tragödie zu Tage schaffen kann. Die Handlung stellt sich auch nirgends plastisch in die Scene, obwohl die maurischen Localitäten mit allen Schauern von Gewölben, Gift und Dolch reichlich ausgebeutet sind; die Leute laufen einander immer aus dem Wege und da am Ende nur die Tyrannen und Spitzbuben des Stücks todt daliegen, die sogenannte Tugend aber siegt und eigentlich nachträglich Hochzeit macht, so sieht man nicht, warum das Stück nicht eine ganz lustige Comödie sein soll. Ueber das spanische Costüm ist der Poet so unwissend, daß er zwei Personen seines Stücks Alphonse und Alonzo nennt, als wären es zwei verschiedene Namen. Wir wollen bei Lessing's Ausspruch stehen bleiben.: Das einzige Trauerspiel, welches er geschrieben, zeigt, daß das Tragische seine Sache ganz und gar nicht gewesen.

17) The way of the world (der Weltlauf), comedy.

Er kehrt zu seiner Domäne zurück; in der Dedicazion sagt er, er strebe dem correcten Terenz nach, nicht dem populären Plautus, und im Prolog, das Stück habe ihm Mühe gemacht. Die Handlung soll in der Zeit der Darstellung vor sich gehen, echt französisch.

Die productive Kraft des Dichters ist bereits wieder erschöpft. Er daguerreotypiert wie zu Anfang, obgleich er in der Welt nur dasjenige sieht, was in seinem Innern lebendig ist. Wir haben wieder allerlei Ehbruch, der bei diesem Dichter förmlich zur Monomanie geworden ist. Kämen nicht einige grelle Carricaturen vor (eine alte Cokette, die säuft und ein ungehobelter Landjunker), so wären keine Figuren im Stück, welchen man den Ehrentitel von Characteren beilegen könnte.

Congreve hat noch zwei mythologische Stücke, eine Oper Semele in drei Acten und eine masque oder Scene The judgment of Paris im Reimvers geschrieben.

Addison.

Miscellaneous works of J. Addison. London 1777. 2 Bände. Joseph Addison lebte von 1672 bis 1719.

18) Cato, tragedy. Vom Jahre 1713. Sie wurde 35 Abende nach einander gespielt. Voltaire meint, es sei die erste tragédie raisonnable der englischen Literatur; Lessing hat sich sehr bestimmt gegen das Stück ausgesprochen und Schlegel die Richtigkeit des Werks hinlänglich auseinander gesetzt. Was soll man auch über diese absolute Nullität weiter vorbringen? Ein Phänomen übrigens bleibt dieses Stück, weil es zeigt, wie eine Nazion, ja ein halbes Jahrhundert sich über den Werth eines Kunstwerks so gänzlich verblenden kann, und weil es uns ungefähr die Periode feststellt, wo die englische Bühne in ihrer Abirrung von der Bahn Shakspeare's den niedersten Punkt erreicht hatte, der fast nothwendig zur Umkehr nöthigte.

19) The drummer oder The haunted house, comedy.

Der schlechteste englische Tragiker kann noch ein gutes Lustspiel schreiben. In Deutschland könnte man diesen Satz beinahe umkehren, und zwar zweimal. Ein todtgeglaubter Offizier, der nach einem Jahr aus dem Feld zurückkommt und seine Frau wiedersieht, daraus hätte

ein Deutscher ein thränenreiches Rührspiel gemacht und der Gehalt wäre in der Rührung erstickt worden. Daß es nur ein Lustspiel sein soll, macht die Sache gut. Steele sagt im Vorwort, das Studium Moliere's habe unsern Dichter vor englischem unnatürlichem Witz bewahrt; wenigstens hat er ihm nichts geschadet.

20) Rosamond, opera.

Ein bekannter Stoff, die englische Version der Ignez de Castro; unser Theodor Körner hat ein Trauerspiel daraus gemacht. Wohlklingende Verse.

Ravenscroft.

Aus der gleich zu nennenden Collection of farces:

Edward Ravenscroft gehört nach Lessing noch ganz dem siebzehnten Jahrhundert an, also jedenfalls dem mittleren Theater. Er schrieb elf Dramen, fast alle nach dem Französischen, und lebte in großer Feindschaft mit Dryden.

21) The anatomist oder The sham doctor, Posse in 1 Act.

Man denkt bei dem französisch radbrechenden Doctor zuerst an Shakspeare's Doctor Caius und es kommen einige Reminiscenzen aus ihm vor, aber das Ganze ist viel lustiger und ganz romanischer Geist. Ein französisches Vorbild kenne ich aber nicht und der Character der Handlung erinnert weit mehr an's italienische comische Ballett. Der Hauptspaß ist, daß der Magd Liebhaber Crispin, um der Entdeckung zu entgehen, sich in des Doctors anatomischem Hörsaal als Cadaver hinlegt und dieser Anstalt macht ihn zu secieren. Der Spaß wird nachher mit dem alten Liebhaber repetiert, kann aber nicht wieder denselben Effect erreichen. Es scheint diß eine der ältesten englischen Farsen zu sein.

XII.

Neuenglisches Theater.

Die folgenden Stücke sind sämmtlich gezogen aus einer Collection of the most esteemed Farces and Entertainments performed on the british stage. Edinburgh 1792, 6 Bände. Die Stücke sind fast alle in London, theils in Drurylane, theils in Coventgarden, einige in Haymarket, und sodann in Edinburgh gespielt und die Namen der Schauspieler beigedruckt.

Garrick.

David Garrick lebte von 1715 bis 1779. Mit diesem Mann beginnen wir das neuenglische Theater, weil er als Schauspieler dahin wirkte, den Shakspeare auf der englischen Bühne wieder einheimisch zu machen, womit das gleichnißweise Mittelalter seiner Vergessenheit überwunden war. Man wagte aber doch noch nicht, die Shakspearestücke ganz unverstümmelt auf die Bühne zu bringen; von Garrick ist namentlich die Abänderung der tragischen Catastrophe im Romeo bekannt und in der vorliegenden Sammlung findet sich sein Petruchio and Catharina in drei kleine Acte contrahiert, wodurch die Hauptcharactere zwar für sich zur Anschauung kommen, aber den lebensvollen Boden, auf dem sie bei Shakspeare stehen, zu ihrem Schaden einbüßen. Garrick war groß in shakspearischen tragischen Rollen, wurde aber noch für einen größern Comiker gehalten; er hat wahrscheinlich die Mimik auf eine höhere Stufe der Characterdarstellung erhoben, als sie selbst in der classischen Zeit gehabt hatte, legte aber damit den Grund zum modernen Virtuosenthum dieser Kunst, worüber das Ensemble des Spiels einigen Schaden leidet; der Dichter wird stellenweise durch den Mimiker zugedeckt. Als Schriftsteller beschränkte sich Garrick bescheiden und klug auf die Farse, in welcher er meistens die Hauptrolle durch eine mimische Carricatur und Verkleidung für sich selbst anlegte. Diese kleinen, ein- und zweiactigen Stücke wurden als Nachspiele nach einem größern Stück aufgeführt, wie es noch heute auf der französischen Bühne üblich ist. (Und es ist merkwürdig, daß die Franzosen nur im Theater ein Sitzleder haben, das man einem deutschen Publicum nicht bieten dürfte.) Sie sind meist in Prosa, spielen fast alle in London und

haben ihr nächstes Vorbild in den spanischen Entremeses; uns erinnern sie an's französische Vaudeville, und viele haben auch wie dieses eingestreute Lieder nach allbekannten Melodieen. Im Ganzen aber hat das englische Nachspiel doch eine festere ethische Grundlage als das leichtsinnige Vaudeville; sie sind häufig auf einen didactischen Grundgedanken gebaut.

1) High life below stairs (das den Herrn betrügende Gesinde) 2 Acte.

Diß ist villeicht das populärste und bekannteste Stück dieser Art. Ich zweifle nicht, Garrick hat die Rolle des Lovel für sich selbst geschrieben, da er im Stücke selbst sich wieder verkleidet, um von seinen Dienern nicht erkannt zu werden, worauf der Spaß beruht. Es hat eine derb ausgesprochene Moral.

2) The guardian (der Vormund). 2 Acte.

Die reiche junge Miß verschmäht den geckischen Liebhaber und verliebt sich in ihren Vormund, der „stark in den Vierzigen" ist, und den Garrick selbst spielte. Wir haben hier den wohlbekannten „Mann von fünfzig Jahren". Das Stückchen ist für die Bühne wirksam gedacht und erheitert durch den zweiten noch ältern Liebhaber der comischer Weise dazwischen geschoben ist. Allein der Stoff bleibt in allen Zeitaltern widrig, weil er einerseits der Sinnlichkeit des Mannes schmeichelt, anderseits auf eine Verirrung auf der Seite des Weibes deutet.

3) Lethe oder Aesop in the shades (bei den Schatten in der Unterwelt). 1 Act.

Ich denke, Garrick besuchte einen Curbrunnen, zu dem man über's Wasser steuert, so imaginierte er den Fährmann als Charon und einen buckligen Brunnenmeister als Aesop, spielte selbst den ordinären Lord Chalstone und gibt dem Ganzen eine moralische Pointe, die Leute wollen am Brunnen ihre Leiden los werden, ohne ihre Laster abzulegen.

4) Miss in her teens (das Fräulein in ihren Zehnerjahren, d. h. zwischen 13 und 19) oder Medley of lovers (Liebhaberpack). 2 Acte.

Garrick spielte den Gecken Fribble; es ist ziemlich leicht; zwei schwächliche Liebhaber, ein Geck und ein Polterer, werden durch ihre

Feigheit lächerlich gemacht und der junge Offizier entdeckt im dritten alten Liebhaber seinen Vater, welcher natürlich nachgeben muß.

5) The lying varlet. 2 Acte.

Garrick die Hauptrolle. Diß Stückchen ist entschieden im Geschmack der spanischen pasos und entremeses, wo die tollsten Lügen des Bedienten durch günstige Combinazionen und Nachhilfe des Zufalls eine Weile sich aufrecht halten lassen, bis die großmüthige Liebhaberin den Knoten zerhaut und dem Liebhaber vergibt.

6) Neck or nothing (falls ich den Titel richtig verstehe, heißt es: Durch muß es und sollte es den Hals kosten).

Ein Diener hat den tollen Gedanken, seines Herrn Rivalen vorzustellen und die Mitgift der Braut wegzufischen mit Hilfe seines Consorten, des wahren Rivalen Diener. Es ist vortrefflich gedacht und im picaresken Styl auf's tollste und lustigste durchgeführt, kann aber natürlich nur mit der Deportazion des Spitzbuben schließen.

7) Bon ton oder High live above stairs. 2 Acte.

Pendant zu Nr. 1. Solche zweite Theile kommen selten den ersten gleich, zumal ist das hier der Fall, wo die vornehme Familie den uns aus Otway und Congreve bekannten Gestalten auf's Haar ähnlich sieht; nur das Costüm ist moderner und in Sheridan's Weise; der einzige Unterschied ist, der ehrliche Onkel vom Land macht hier den derben Gegensatz, so daß die Beschämung des Lasters und der moralische Schluß als Hauptmotiv hervortreten.

8) The irish widow, 2 Acte.

Der alte Onkel schnappt dem Neffen die junge Witwe Braut weg, in die er sich wegen ihres sanften Wesens verliebt hat. Die Dame hat aber das mimische Talent, eine böse Frau im irischen Jargon zu spielen und damit wird nun der Alte aus dem Feld geschlagen. Das Stück ist so mit dem ersten Act zu Ende, da aber die Virtuosität der Schauspielerin die Hauptsache ist, so tritt sie im zweiten noch einmal als ihr Bruder, Offizier und Raufbold, auf, um den mimischen Spaß auf die Spitze zu stellen.

9) Lilliput. 1 Act.

Bekanntlich ist Swift der Erfinder des Lilliputter Zwergstaats; so etwas auf die Bühne zu stellen ist seltsam; das Stück scheint in Drurylane von Kindern aufgeführt und Gulliver wohl durch einen

ungewöhnlich großen Schauspieler, womit aber die in der Fabel angedeuteten Dimensionen natürlich nicht erreicht werden. Die Handlung ist ziemlich unbedeutend, eine Lady verliebt sich in das manmonster und der eifersüchtige Gemahl will sie strafen, da geht der Riese durch, die Frau gewinnt aber Erlaubniß, künftig ihren Phantasieen ohne Argwohn des Mannes nachzugehen. Der Reiz liegt wohl in den Kindern Schauspielern.

10) May-day oder The little gipsy. Musicalische Farse. 1 Act.

Wieder ein Vater, der sich in die Braut des Sohnes verliebt, die kleine Zigeunerin scheint nur Mummerei, das Ganze ist als heiterer Pastoralscherz ausgeführt und zierlich genug.

Foote.

Samuel Foote lebte von 1717 oder 19 bis 1777, also ganz gleichzeitig mit Garrick, und war wie er comischer Schauspieler und Autor; er soll sich besonders durch Nachäffung von Persönlichkeiten Haß zugezogen haben als der englische Aristophanes.

11) Taste. 2 Acte.

Garrick dichtete und sprach einen Prolog dazu in der Maske eines Auczionärs, wo er dem Publicum die Liebhaberei für elende Anticaglien vorwirft, worüber es die lebendige Kunst des Theaters vergesse. Im ersten Act das Studium eines Malers, der eine häßliche alte Frau, durch einen Mann gespielt, malt, dann aber mit einem Helfershelfer abredet, in der Auczion nachgemachte Kunstwerke und Alterthümer an den Mann zu bringen. Der zweite Act die Auczion; der eine Schelm stellt einen Holländer, der andere einen Italiener vor und sie arbeiten sich für den Betrug in die Hände, aber ein Knabe erkennt den ersten als Maske, die Schelme gerathen in Streit und der Betrug ist am Tag. Ist sehr lebenswahr dargestellt.

12) The knights. 2 Acte.

Der Prolog von Foote selbst, der die Hauptrolle spielt. Es spielt in einer Landstadt und schildert den Landadel, ziemlich kleinstädtisch. Die Hauptcaricatur ist ein Ritter Neuigkeitsjäger, der von nichts als Zeitungen träumt und dem die tollsten politischen Enten angehängt werden. Der Hauptspaß ist, daß Foote drei verschiedene

Rollen spielt, indem er zwei andere Charactere nachäfft. Ein Impromptu, dem die Aufführung Leben geben muß.

13) The mayor of Garratt. 2 Acte.

Eine Bürgermeister- (mayor's) Wahl in einem Flecken bei London, ist als Bild nach dem Leben von Intresse. Foote spielte die Figur eines Majors der Bürgerwehr (militia) und verführt als halber Militär die Frau eines einfältigen Bürgers. Eine eigentliche Handlung kann man's kaum nennen.

14) The liar. 3 Acte. Lustspiel.

Dieser durch Corneille und Goldoni so bekannt gewordene Stoff ist bekanntlich ursprünglich spanisch, gehört aber nicht, wie hier der Prolog sagt, dem Lope de Vega, sondern dem Americaner Alarcon an. Foote spielte den Lügner.

Der Dichter folgt dem spanischen Stück fast Scene vor Scene, entkleidet es aber des poetischen Nimbus und gibt einen prosaischen Auszug; dabei wird die Fabel vollständig in englische Localität umgeschrieben. Es kommt dadurch einige Dissonanz heraus, aber das Fremdartige scheint das Publicum angezogen zu haben. Nur die Catastrophe hat der Engländer verändert; beim Spanier schließt das Stück zwar auch mit einer Dissonanz und moralischen Bestrafung des Lügners, diese wird aber hier noch geschärft durch die Gegenintrike, welche die Liebhaberin dem Lügner in seiner Manier spielen läßt, wodurch ihre Schadenfreude zu derb ausfällt. Von der mildernden Entwickelung Corneille's hat dieser Dichter keine Notiz genommen, eben so wenig von Goldoni's prosaischer Popularisierung zur Farse.

15) The englishman at Paris. 2 Acte.

Eine Art Vaudeville, natürlich nicht zu Gunsten der Franzosen ausgeführt. In einem englischen Gasthaus zu Paris ziemlich zweideutige Gesellschaft; eine junge Engländerin wird einem leichtsinnigen Engländer gekuppelt; wie er sie heirathen will, kommt sein Papa, der Lord, und erkennt in dem Mädchen die Waise eines Freundes. Sie reisen nach England zurück.

16) The englishman return'd from Paris. 2 Acte.

Eine Art Fortsetzung, wiewohl der Zusammenhang nicht recht klar dargestellt ist. Der junge Lord spielt in England die abgeschmackteste Stutzerrolle, verachtet sein Vaterland, macht dem Mädchen den

ehrlosen Vorschlag, lieber einen andern zu heirathen und seine Mätresse zu werden; er wird gänzlich beschämt und das Mädchen heirathet den alten Lord. Die Tendenz ist zu deutlich, um comisch zu wirken.

17) The author. 2 Acte.

Foote spricht selbst im Prolog die Fabel vom Vater, Sohn und Esel, um zu zeigen, daß man nicht allen Rängen im Theater gerecht werden könne.

Zuerst wird das Leben eines Londner Literaten geschildert, wie in Nr. 1 der Künstler, mit Lebenswahrheit. Dann kommt der obligate reiche Vater aus Indien zurück und stellt den Sohn auf die Probe des Characters. Dann wird ein lächerlicher wälscher Junker (von Foote gespielt) hereingeschoben, und dessen dumme Frau hat mit dem Literaten eine häßliche unsittliche Scene, während er ihre Schwester freien sollte. Dessen ungeachtet wird diese Liebe zum Schluß belohnt. Hat keinen sittlichen Halt.

18) The commissary. 3 Acte.

Foote spielte die Hauptrolle in Haymarket. Im ersten Act der Character einer rührigen Londnerin, die in Schmuggelei, nebenher in Kuppelei arbeitet, lebendig genug. Der zweite Act ist eine ziemlich plumpe Nachahmung von Molieres bourgois gentilhomme, Foote spielte den in der Colonie reich gewordenen Bürgersmann. Der dritte Act gibt die comischen Consequenzen; die Kupplerin procuriert einer alten Dame einen jungen Mann, der sich als ihr Sohn ausweist und dem bourgeois wird eine liederliche Creatur des Hauses als schottische Gräfin aufgeschwatzt, das Geheimniß aber entdeckt und ihm bleibt bloß Schadenersatz für den unterschriebenen Contract zu zahlen.

19) The orators. Drei kleine Acte. Foote die Hauptrolle.

Eine sehr lustige Improvisazion. Zuerst erscheinen Schauspieler in den Logen, einerseits Landleute, die für ihr Geld unterhalten sein wollen, dann ein Londner Spießbürger, der gebildet werden will, der Lampenputzer verweist sie an den Director, Foote redet in eigner Person an's Publicum, es handle sich hier um eine Uebungsschule in der Kunst zu sprechen. Als Beispiel eines guten Fortschritts seiner Methode läßt er einen jungen Schotten auftreten, der in schottischem

Dialect peroriert. Im zweiten Act wird eine Gerichtssitzung vorgestellt als Beispiel des Gerichtsstyls und Jargons, in der Art wie noch heute in London die Assisen unter dem Namen mock-jury parodiert werden. Foote tritt selbst in der Verhandlung eines Geisterprocesses in der Maske eines Irländers auf, dann reden auch Irländer in der Loge und Foote erscheint wieder als Director. Im dritten Act wird ein collegium politicum von Handwerker-Kannegießern vorgestellt in einem bekannten Wirthshaus, wo über Vertauschung des Porterbiers gegen Usquebah-Schnaps oder Rumm in der Societät verhandelt wird und wo meines Erachtens die parlamentarische Beredsamkeit auf's tollste persifliert wird. Diß Stück erinnert an die Tieckischen Burlesken, ist aber viel treuer aus dem Volksleben genommen.

20) The patron. 3 Acte. Foote in 2 Rollen.

Die erste Hälfte hat wenig Zusammenhang; es ist ein Schubladenstück, worin die allgemeine Kunstkennerei gegeißelt wird; von der Mitte an gruppiert sich's um einen Hauptcharacter, den eiteln alten Schöngeist, der den Mäcen spielt und glaubt, den Engländern fehle es bloß am echten Drama, und sein Robinson Crusoe müsse Glück machen. Der Anbeter seiner Tochter läßt sich als Autor vorschieben und wie das Stück durchfällt, übernimmt er die Schmach gegen die Hand der Geliebten. Es ist gut gedacht und das ganze Stück sehr lebendig dialogisiert.

21) The minor. 3 Acte.

Eine theoretische Introduczion, wo Foote wieder in Person als Director auftritt; vor einigen Freunden soll das Stück als Probe gespielt werden. Foote macht die richtige Bemerkung, mit irischem und schottischem Dialect allein sei noch kein Character für die Bühne gewonnen; er habe jezt ein neues Thema. Da eine Schauspielerin die Rolle der Kupplerin absagen läßt, erklärt er selbst dieselbe übernehmen zu wollen.

Das Stück selbst ist sinnreich angelegt und streift beinahe an tragische Kraft. Das gewöhnliche Motiv, ein liederlicher junger Herr verschwendet sein Vermögen, der Vater stellt ihn auf die Probe, indem er sich todt melden läßt und sich als deutscher Baron verkleidet, ihn zu beobachten; dazu einige andere Verkleidungen, die den Haupt-

reiz ausmachen. Eine Hauptfigur ist die alte Kupplerin, die unter der Maske der Pietistin ihr altes Gewerbe fortsetzt. Dazu kommt nun eine tragische Verwicklung. Des alten Bruder hat eine Tochter, die zu einer Heirath ihr Jawort versagte und von ihm aus dem Haus gestoßen worden. Die alte Kupplerin bringt unserm jungen Herrn das in's Elend gerathene Kind als frische Beute zu. Er kennt seine Cousine nicht und wird durch ihre Unschuld und die Erzählung ihres Schicksals gerührt, eine Partie, die an Shakspeare's Pericles erinnert, aber hier in lebenswahrem Costüm durchgeführt wird. Natürlich wird der junge Herr bekehrt und absolviert und bekommt die Base zur Frau.

22) The lame lover. 3 Acte. Foote die Hauptrolle.

Ein leichtfertiges kleines Lustspiel, indem es hauptsächlich auf die Lächerlichmachung des juristischen Jargons abgesehen ist und der thörichte Advocat von seiner Frau noch die lächerlichsten Hörner aufgesetzt bekommt. Erinnert an ein comisches Ballett. Der Liebhaber erscheint als Stelzfuß, daher der Titel.

Fielding.

Henry Fielding lebte von 1707—54, berühmt als Romandichter, schrieb auch comische Dramen, die aber nicht so bekannt geworden.

23) The mock doctor, oder: The dumb lady cur'd. 2 Acte.

Eine freie Uebersetzung von Moliere's Médicin malgré lui mit eingestreuten Liedern als Vaudeville.

24) The virgin unmask'd. 1 Act.

Auch ein Vaudeville, villeicht von seiner Erfindung, aber im Styl des italienischen Balletts. Die junge Liebhaberin ist vor lauter Naivität beinahe ein Gänschen geworden.

25) The lottery. 1 Act. Vaudeville. Ein Prolog von Cibber sucht die Farse zu definieren.

Ein Lotteriehaus wird vorgestellt; ein Landfräulein kommt mit ihrer Magd und erkundigt sich, wo 10,000 Pfund anzulegen seien; der Bruder des Collectörs verkleidet sich als Lord und beschwatzt das Mädchen; sie lassen sich trauen; der nachgezogene Liebhaber vom Land wird schnöd abgewiesen; nun kommt die Lotterieziehung, und es zeigt sich, des Mädchens 10,000 Pfund waren nur die Einbildung

ihres Gewinnstes; der treue Liebhaber kauft dem falschen Lord die Braut um 1000 Pfund ab. Toll genug.

26) The intriguing chambermaid. 2 Acte. Vaudeville. Plautus' Mostellaria ziemlich wohl englisiert.

Smollet.

Tobias Smollet, der als Arzt und Romanschreiber bekannte Schotte, lebte von 1720—71. Er scheint nur diß eine dramatische Werk geschrieben zu haben, welches 1757 sich großen Beifall erwarb.

27) The reprisal (die Repressalie), oder The tars (Theerjacken) of old England. 2 Acte. Ein reines Seestück, das an Bord eines französischen Schiffs an der Küste der Normandie spielt.

Man sieht, daß zu dieser Zeit die Bühne nicht so einträglich war wie der Roman, sonst hätte dieses bedeutende Talent sich auch auf diesem Feld einheimisch gemacht, und das müssen wir beklagen. Der Effect ist freilich realistisch, aber die Mittel vortrefflich benutzt. Einmal ist das Seewesen für den Engländer ein ganz nazionales Element, wie es schon in Shakspeare's Tempest sich darstellt, der doch keine Erfahrungen aus diesem Gebiete hatte wie Smollet. Dann ist aber auch die politische Situazion benutzt; denn mit Frankreich war im Augenblick Unfrieden und die Franzosen lächerlich machen hat die Engländer zu allen Zeiten amüsiert, zumal im Seewesen, wo sie ihre Ueberlegenheit fühlen. Ein eitler französicher Commandant hat, ohne daß Krieg erklärt ist, eine englische Lustjacht aufgebracht mit einem Engländer, der darauf seine Geliebte entführte; er hat sie geplündert und die als Gefangene erklärte Dame mit Liebesanträgen gequält; aber der Engländer findet Unterstützung bei den andern Schiffsoffizieren, deren einer ein Ire, der andre ein schottischer Flüchtling aus den Bürgerkriegen ist. So entschlüpft der Engländer mit seiner Barke und ein englisches Kriegsschiff kommt zu Hilfe; man wechselt Schüsse, der Franzose muß nachgeben und die Dame ausliefern. Smollet's Stärke war die Seemannssprache der Matrosen, welche reichlich ausgebeutet, aber für uns schwer zu verstehen ist; den Schotten konnte er aus eigenen Mitteln sowohl mit Dialect als provinzieller Characteristik versehen, und noch comischer ist der Ire, der keineswegs bloß durch den Dialect individualisiert ist, denn all das

bekannte Querköpfige, das der Nazion nachgesagt wird, ist in dieser hochcomischen Figur reichlich ausgebeutet. Endlich sind die effectvollen Mittel der Scenerie, Trommel und Schießlerm, vortrefflich benutzt. Ueberflüssig könnte man nur die paar eingestreuten Vaudevilles-Lieder finden, die ein Opfer für den Zeitgeist sind.

Murphy.

Arthur Murphy lebte von 1727 bis 1805, ein Freund Johnson's, schrieb Trauerspiele, Lustspiele und Farsen.

28) The apprentice. 2 Acte. Ein Prolog von Garrick rühmt das Stück als nicht französisch, sondern echt englisch; es soll ein gemeines Londoner Liebhabertheater (spouting-club) verspotten, wo ehrliche Spießbürger sich abmühen, den Hamlet zu tragieren u. s. w. Das Datum 1775 kommt im Stück vor.

Ein Apothekerlehrling geht durch und spielt in Bristol den Romeo, kommt zurück, besucht den spouting-club, wo lauter tolle Gesellen Tragödie agieren, stiehlt dann à la Romeo seines Meisters Tochter mit einer Leiter, die Nachtwächter fassen sie ab, sie werden eingesperrt; die Alten befreien sie und geben sie zusammen. Das Stück ist fast durchaus aus Phrasen aus Shakspeare und andern Tragikern zusammengesetzt, was einen sehr comischen Effect macht, obwohl die Handlung etwas zu lax behandelt ist.

29) The upholsterer (Tapezier) oder What news? 2 Acte.

Die englische Version des politischen Kannegießers; der Tapezier richtet die englische Staatsschuld, die europäische Politik, nebst den Colonieen zurecht, während seine Haushaltung bankerott und er am Ende völlig verrückt wird. Die Tochter aber hat einen uneigennützigen Liebhaber und am Ende wird durch einen Zufall das Vermögen der Familie gerettet.

30) The old maid. 2 Acte.

Ein widerliches Mißverständniß; ein junger Herr verliebt sich in die Frau eines Mannes in Gesellschaft der Schwägerin, weil sie Einen Namen führen und er Miss und Missis verwechselt; die alte Miß giebt einem alten Liebhaber, Offizier, schnöden Abschied. Das Ganze ist mit Kunst, aber doch zu weit durchgeführt; denn da der

Offizier über die Maßen beleidigt worden, so bleibt die alte Jungfer zuletzt in Thränen sitzen, und das ist eben nicht comisch.

31) The citizen. 2 Acte.

Im ersten Act stellt sich die etwas manieriert lustige Liebhaberin vor ihrem reichen Bräutigam als eine Gans und im zweiten jagt sie ihn vollends durch Keckheit in die Flucht, was mit gutem Humor ausgeführt ist. Dagegen der Bräutigam und sein alter Vater, der Geizhals, sind zu grelle sittliche Caricaturen, und die Scene, wo sich beide bei einer öffentlichen Dirne begegnen, zu grell englisch. Schlegels Warnung, man soll einen Geizigen nicht zugleich verliebt darstellen, gehört hieher. Uebrigens kommen in diesem Stück zwei deutliche Reminiscenzen aus Moliere und villeicht eine unbewußte aus Plautus' Mercator vor.

32) Three weeks after marriage, oder What we must all come to. Sein berühmtestes. 2 Acte.

Dieses Bildchen aus der vornehmen Welt mag sehr nach dem Leben gezeichnet sein; aber die höhern Stände von dieser traurigsten Seite, in ihrer Borniertheit und Nullität auffassen, das sieht beinahe einer politischen Satire ähnlich, welche sicherlich dieser Dichter nicht beabsichtigte. Daß ein junges Ehpaar sich entzweit, weil sie nicht einig werden, welche Karte in einem Whist raison gewesen, ist ein schauderhaft einfältiger Vorwurf und durchaus nicht comisch.

33) The desert island, dramatic poem. 4 Acte. Ein Prolog von Garrick, den er im Character eines betrunkenen Poeten sprach.

Unser Farsendichter versteigt sich in das romantisch-sentimentale Gebiet, wo er gänzlichen Schiffbruch leidet. So eine Robinsoniade ist nicht dramatisch zu machen; er bleibt nicht einmal in der psychologischen Wahrheit; Sylvia, die Copie von Shakspeare's Miranda sieht ein Schiff landen und beschreibt es, wie ein Indianer, der nicht weiß, was es ist; sie mußte es von ihrer Mutter gut wissen; dann verliebt sie sich in den Fremden, aber ein Wort Miranda's drückt mehr aus als das Alles; das Ganze ist ein fades sentimentales Gewinsel.

Thomas Sheridan.

Der Vater des Richard, Schauspieler und Verfasser des orthoepischen Wörterbuchs.

34) Captain O'Blunder, oder The brave irishman. 1 Act.

Ein Stück aus dem Monsieur de Pourceaugnac, aber gut acclimatisiert, indem das irische Jargon nebst Querköpfigkeit breit ausgebeutet wird.

Für die folgenden Dichter sind mir keine biographischen Notizen zur Hand.

George Coleman.

35) The deuce is in him. 2 Acte.

Im ersten Act kommt ein Offizier von Havanna zurück und stellt sich vor der Geliebten, als hätte er ein Bein und ein Auge verloren; sie wird vor Alterazion krank, erfährt sodann den Betrug und, um seine Eigenliebe zu strafen, macht sie ihn im zweiten Act auf ein als Offizier verkleidetes Frauenzimmer eifersüchtig, worauf sie sich versöhnen. Der Scherz ist recht heiter behandelt.

36) The musical lady. 2 Acte. Prolog von Garrick.

Ein leichtsinniger Student, der in Schulden steckt, beschwatzt ein Fräulein, die in die italienische Musik vernarrt ist, daß sie ihn heirathet. Es ist lebenswahr ausgeführt, aber eine dramatische Verwicklung ist eigentlich nicht vorhanden.

37) Polly Honey-comb. 1 Act. Epilog von Garrick.

Gegenstück zum vorigen. Das Fräulein hat sich den Kopf verrückt durch Romanlesen, was dißmal gezüchtigt wird. Sie läßt sich durch den Neffen ihrer Amme, einen Schreiber, beschwatzen und geht mit ihm durch; sie werden aber zurückgebracht und es schließt ohne Schluß.

Robert Dodsley.

38) The toy-shop. 1 Act.

Ein seltames Stückchen. In der Figur eines Galanteriekrämers der die Menschen von seinem Laden aus beobachtet und seine Waaren mit erdichteten Qualitäten anzupreisen versteht, nimmt der Dichter

den Anlauf, moralische Weltbetrachtung und Satire anzuknüpfen, was aber sonderbar ist, weil der Krämer von Anfang an sagt, es sei ihm bloß darum zu thun, die Käufer um ihr Geld zu betrügen. Es mag wohl die Satire auf einen schwatzhaften Kaufmann den Anlaß geboten haben; das Auffallendste bleibt hier nur immer, wie ein solch predigtähnlicher Inhalt in England sich in eine Form verstecken darf, die dem leichtsinnigen französischen Vaudeville entspricht.

39) The king and the miller of Mansfield. 1 Act.

Spielt auf dem Lande. Dißmal ist die Moral besser angewendet worden. Er versteht es, sie in eine wirkliche dramatische Fabel zu kleiden. Daß ein König sich im Wald verirrt und bei einem Müller unerkannt über Nacht bleibt, ist ein allerwerts vorkommender Sagenstoff und hier gut ausgeführt. Daß aber des Müllers Sohn durch einen aus des Königs Umgebung um seine Braut betrogen worden und dafür bestraft wird, ist hier der moralische Zweck, der ebenfalls gut in Scene gesetzt erscheint. Den Ritterschlag des alten Müllers kann man für Ueberfluß der Sage halten.

Joseph Reed.

40) The register-office. 2 Acte.

Die Scene ist dißmal nach Padua (?) verlegt, man weiß nicht warum, denn der Inhalt ist ganz specifisch englisch. Es ist ein sogenanntes Schubladenstück, wo das Motiv der neueingerichteten Commissionsbüreaus von London dazu benutzt wird, um eine Reihe picanter Figuren in demselben Local auftreten zu lassen und nebenher die Gaunereien solcher Institute zu geißeln. Dieser Dichter scheint sich namentlich ernstlich auf Dialectsdifferenzen zu legen. Im ersten Act kommt ein französischer Tanzmeister oder Frisör in dem hergebrachten Franzosen-jargon, dann eine Bäurin aus Yorkshire mit einem crassen Bauerndialect, sodann ein Schotte, dessen Dialect mit besonderm Fleiß behandelt scheint; im zweiten Act ein Irländer mit den bekannten Dialects- und logischen Extravaganzen. (Schade ist daß, die englische Orthographie es so schwer macht, Dialectstöne klar auf dem Papier zu fixieren.) Endlich kommt neben andern wenig decenten Figuren auch wieder eine Kupplerin, die in der Maske des Puritanismus auftritt, bei welcher aber der Druck die für England seltne

Bemerkung bringt, die Aufführung dieses Characters sei auf der Bühne nicht „erlaubt" worden.

Isaac Bickerstaff.

41) The padlock (das Vorlegeschloß). Zwei Acte.

Spielt zu Salamanca. Des Cervantes zeloso extremenno ziemlich gut in Scene gesetzt; wäre aber wohl noch besser, wenn man die wenigen Singstücke wegließe.

42) The absent man. 2 Acte.

Den Character des Zerstreuten hätten die Griechen wohl nicht auf die Bühne gebracht, denn ihr Leben war noch nicht in solche Lappalien zersplittert wie das unsre und solche Erscheinungen nicht wohl möglich. Einen rein comischen Eindruck kann dieser Character aber kaum machen, denn wenn es einigermaßen auf die Spitze getrieben wird, was nahe liegt, so ist es eine Faselei, die an den Wahnsinn und darum an's Tragische streift.

Hugh Kelly.

43) The romance of an hour. 2 Acte.

Diß Stückchen zeichnet sich aus durch eine sehr virtuose Verwendung der englischen Seemannssprache, wenigstens so weit mir die Sache verständlich ist. Der Roman mit der kleinen Hinduin ist ein wenig zu sentimental angelegt, obgleich die Entwicklung auf eine sehr grob seemännische Weise bewerkstelligt wird.



XIII.

Colley Cibber.

Dramatic works, London 1760. 4 Bände.

Cibber lebte von 1671 bis 1757, ist geboren in London als Sohn eines eingewanderten Holsteiners und Bildhauers, wurde Schauspieler, spielte in Otway's und Congreve's Stücken; eitle Gecken waren seine Forcerollen, deren er in allen Stücken bringt. Sein erstes Stück 1695 wurde ihm als Dichter und Schauspieler applaudiert; 1679 Womans Wit und 1699 Ximena hatten weniger Erfolg; besseren Love makes a man nach Fletcher und She would and she would not nach dem Spanischen. The careless husband be-

festigte seinen Ruf. The non juror, eine Nachahmung des Tartüffe 1717. 1732 zog er sich von der Bühne zurück und wurde 86 Jahre alt. Pope war sein Hauptfeind. Schlegel nennt Cibber den Gegensatz zu Wicherley, indem sich die Bühne von diesem zu jenem stufenweise zahmer gezeigt habe. Es sind fast lauter Prosalustspiele, die in London spielen.

1) Love's last shift oder The fool in fashion, comedy. In der Dedicazion rühmt er die eigne Erfindung.

Man fühlt sich anfangs etwas in der bänglichen Luft des Otway'schen Lustspiels, es zeigt sich aber doch bald, daß mehr sittliche Haltung da ist, während die scenische Beweglichkeit des Congreve nicht erreicht wird. Später tritt die moralische Didactik etwas zu scharf heraus. Der eigentliche Fehler des Stücks ist, daß die Haupttheile keinen nothwendigen Zusammenhang haben. Die Haupthandlung, von der der erste Titel des Stückes genommen ist, eine Frau verführt, ihm unwissend, ihren früheren leichtsinnigen Gemahl und rettet ihn dadurch aus der moralischen Versunkenheit, hat mehr tragisches Pathos als Comik und erinnert ein wenig an Voltaire's L'enfant prodigue, das aber viel später ist. Daneben ist der von Cibber gespielte Geck Novelty mit seiner Mätresse eine bloße Paradefigur, und der alte Geizhals, der sich im Bräutigam seiner Tochter teuscht, ist auch kein bedeutender Character, gleich den übrigen Figuren. Indecent ist für uns noch Vieles.

2) Woman's wit oder The lady in fashion, comedy. Soll wohl ein Pendant sein. Da es kein Glück machte, sucht die Vorrede diß den französischen Einheiten zuzuschreiben.

Daß das Stück ausgepfiffen worden, bestärkt meinen Glauben an das englische Publicum besser als den an den Dichter. Man sah mit Nachsicht auf den ersten Versuch eines beliebten Schauspielers, man verzieh aber dem Autor nicht, der sich wiederholte und sich nicht einmal erreichte. Diß Stück hat keinen durchgeführten Character, sondern willkührlich herbeigeführte Situazionen ohne eine comische Pointe; solche leere Scenen kann nur ein Schauspieler schreiben, der nicht von einem plastischen Gesammtbild, sondern von der Virtuosität der Spieler ausgeht. Dazu hat es häßliche Flecken; das Verhältniß des liederlichen Paares, Rabish Vater und Sohn,

ist ekelhaft, und der kleine Johnny ist fast nur eingeführt, um den französisch papistischen Erzieher lächerlich zu machen.

3) Love makes a man oder The fop's fortune, comedy.

Auf diese Nachahmung haben wir schon bei Fletcher (The elder brother, V, 47) hingewiesen und dabei an das Calderonische De una causa dos efectos erinnert. In den beiden ersten Acten ist soweit ich mich erinnere, das Fletcher'sche Stück ziemlich genau abgeschrieben, nur ist alles in Prosa übersetzt, was ihm zuweilen nicht gelingt. Mit dem dritten Act nimmt es aber eine ganz andre Wendung und springt nach Spanien über. Ich kann mich nicht erinnern, ob er hier genau einem andern Fletcherstück gefolgt ist, doch scheint das Hauptmotiv aus dem Stück The custom of the country (V, 5) entlehnt zu sein. Es ist ein so wildes Convolut von Abenteuern, und zum Theil so kunstlos und platt sinnlich ausgeführt, daß Fletcher daneben als wahrer Classiker erscheint. Wenn aber das englische Publicum diß Stück beklatschte, so kann der Grund nur darin liegen, daß Fletcher damals von der Bühne verschwunden und nahezu vergessen war. Da jezt Shakspeare wieder eingebürgert war, versuchte es, scheint's, Cibber mit einem Fletcher'schen Intrikenstück, und man könnte auf den Gedanken kommen, er habe das Plagiat ganz verschwiegen, da weder Prolog noch Epilog ihn nennen; diese Art sich Beifall zu erwerben, spricht nicht für den Poeten.

4) She would and she would not oder The kind impostor. Ein spanisches Schauspiel aber in Prosa! Das vorige Stück hatte den Dichter in's spanische Costüm übergeführt.

Ein bekannter Stoff, der im Gil Blas vorkommt, den aber schon der junge Cervantes in seiner Entretenida dramatisch behandelte; villeicht hat es sich in Lope de Vega's Schule fortgeerbt, oder hat Cibber einige spanische Stoffe in einander geschoben, jedenfalls ist die Fabel übermäßig compliciert und überladen ausgefallen; es finden sich vortreffliche Partieen, aber auch ganz entschieden schwache, und es ist kein Ganzes. Der Hauptfehler ist jedenfalls die Erfindung, daß die Geliebte, welche hier selbst die Rolle des Rivals spielt, von dem Liebhaber durch das ganze Stück nicht erkannt wird, was

man unmöglich nennen muß. So ist die Fabel auf die Spitze des Possenspiels erhoben, und dürfte in Keckheit sich etwa mit den plautinischen Menächmen in Wettstreit einlassen. Aber der classischen Einfachheit steht es dann doch zu fern.

5) The careless husband, comedy. Spielt zu Windsor und wurde entschieden applaudiert.

Man wird dem Dichter nach den zwei vorigen Stücken vorgeworfen haben, er schmücke sich mit fremden zusammengerafften Federn und er wollte jezt einmal sich selbst geben. Das ließ man gelten, obwohl es nicht viel ist. Er spricht im Epilog gegen französische eingeführte Sitten und macht hier selbst ein französisches Drama. Die Grundlage des Stückes ist Sir Charles; aber diesen Character, der neben seiner edlen Frau offen mit ihrer Kammerjungfer lebt und an eine dritte Liebesepisteln schreibt, würde nicht nur kein deutsches, sondern auch kein französisches Publicum in dieser Weise ertragen. Was seine übrige vornehme Gesellschaft betrifft, so ist die Otway'sche Wüstheit zwar beseitigt, aber dafür unendliche Leerheit eingetreten. Das Ganze ist, eine cokette Liebhaberin soll beschämt und bekehrt werden; ich gestehe, daß ich noch keine größere Nullität auf der englischen Bühne gelesen habe. Das Publicum muß damals den Sinn für Handlung vergessen haben, und das ist in der That schwer begreiflich.

6) The rival fools, comedy.

Er kehrt mit Recht, wie es der Prolog sagt, zu einer Erfindung des Fletcher zurück, den er aber dabei ungebührlich heruntersetzt. Hier ist allerdings ganz andres Leben als im vorigen Stück, es geht aber in's andre Extrem der Diffusion, denn es ist eines der leichtsinnigsten Werke Fletcher's, das wieder an's plautinische Possenspiel erinnert (Wit at several weapons, V, 42), und ist hier ganz in Prosa übersetzt. Daß Cibber bedeutende Verbesserungen angebracht hätte, ist mir nicht erinnerlich.

7) The lady's last stake (Spielsatz) oder The wife's resentment. In der Dedicazion an einen Großen rühmt er sich ein moralisches Ziel verrfolgt zu haben, nnd wie er es bloß auf den Beifall der besseren Kenner absehe, was soviel heißt, als das Publicum hat nicht sonderlich applaudiert.

Er giebt wieder sich selbst in aller Gewöhnlichkeit; endloses Geschwätz. Doch hat das Stück mehr Inhalt als das vorlezte; dafür fehlt die Einheit. Zuerst sind ein Lord und Lady die Hauptsache die wie gewöhnlich schlecht hausen und sich mit Eifersucht plagen. Der Schauspieler meint, weil er die Großen in ihrer Gewöhnlichkeit beobachtet hat, so sei diß bereits Poesie. Ein zweiter lediger Lord spielt eine Art Don Juan's-Rolle mit zwei oder drei Weibern, deren eine er durch das Spiel ruinieren und so gewinnen will, daher der erste Titel. Die andre aber verkleidet sich als Mann, fordert, als ihr Bruder, ihn zum Duell, stellt sich verwundet und gewinnt ihn unter der Maske; diß gibt wenigstens für den lezten Act lebendiges Bühnenspiel. Der zweite abstracte Titel des Stückes paßt überall hin.

8) The tragical history of king Richard III. nach Shakspeare. Der Comiker unternimmt es, den buckligen Helden selbst zu spielen, was für sein Schauspielertalent spricht; es ist nur ein Extract aus dem Original.

9) The double gallant oder The sick lady's cure, comedy. Der Prolog sagt, das Meiste sei eigne Erfindung.

Diß ist villeicht die gehaltvollste Arbeit unsres Poeten, obgleich man den practischen Schauspieler leicht erkennt, der den Effect jeder Scene zu berechnen weiß, aber darum das Stück selbst nicht als Einheit und Ganzes auffaßt. Es ist in der That aus den disparatesten Elementen zusammengesetzt, die in sich keinen Zusammenhalt haben. Es sind zwei Hauptpartieen und darum wieder zwei Titel. Die erste (The double gallant), die in der ersten Hälfte vorherscht, hat er wieder der spanischen Bühne abgeborgt, und diese Wahl ist für das Intrikenstück gewiß keine schlechte. Aus meiner Bekanntschaft steht das Calderonische Hombre pobre todo es trazas am nächsten, worin der Spanier gewiß sehr sinnreich die griechischen Menächmen dadurch auf den Kopf gestellt hat, daß ein Liebhaber bei zwei verschiedenen Damen zwei verschiedene Männer spielt. Die zweite Handlung (The sick lady's cure) dagegen ist ein Character- und Paradestück, das eher an die Jonson'sche Schule erinnert; eine affectierte Dame, die durch das ganze Stück hustet, wird vom Liebhaber curiert, indem dieser sich in einen fremden Prinzen verkleidet und so ihre Liebe gewinnt. Diese Mummerei erinnert an den bour-

geois gentilhomme und ähnliche Figuren, wird aber individuell, indem der Prinz unverkennbar der moscowitische Peter der Große aus dieser Zeit ist. Daß die Dame sich diesermaßen teuschen läßt, ist freilich nur in der Farse erlaubt, und so schließt das Ganze als ein Spaß. Die übrigen Partieen sind noch leichter weggekommen, aber das Ganze hat Bühneneffect.

10) Ximena oder The heroick daughter, tragedy.

Corneille's Cid im englischen blank verse, mit einer langen Epistel voraus. Das Stück habe in ganz Europa Glück gemacht, und er habe gewagt es noch zu verbessern, lasse es aber erst jezt, sieben Jahre nach der Aufführung drucken. Cibber spielte den Vater des Cid.

Man kann sagen, die Fabel des Cid ist einer der besten tragischen Stoffe, die das romanische Theater auf die Bühne gestellt hat. Die abstracte Collision von Liebe und Ehre kann nicht einfacher zur Anschauung gebracht werden. Doch hat Calderon diesen Stoff verschmäht und hat es Corneille überlassen, seinen Ruhm darauf zu gründen. Der Mangel des Stoffes ist eben seine Abstractheit; die Verhältnisse, so extrem gefaßt, widerstreben dem Ideal, dem höchsten Kunstgesetz. Die Collision um einen Grad milder aufgefaßt führt nothwendig zu Romeo uud Julia, und das war das Rechte, wie es Shakspeare finden mußte. Aber tragisch muß die Collision bleiben. Corneille's Stück schließt mit einer doppelten Dissonanz; der Vatermord der nicht vergeben werden kann, wird doch vergeben, und er wird wieder erst durch eines Jahres Zwischenraum vergeben, als ob die Zeit in diesem absoluten Mißton ein wesentliches Moment wäre; das macht die Sache nur schlimmer. Unser Comiker hat im Geiste seiner Periode, und wie Garrick im Romeo der Geschichte einen glücklichen Ausgang angewünscht, aber wie? Nach allen endlosen Threnodieen ist der alte Vater doch am Leben geblieben; dafür hat nun der andre Papa wieder seine Ohrfeige ungerochen am Kopfe sitzen und das Stück könnte von vorn beginnen. So ist dem Tragischen nicht aufzuhelfen; das Stück wird immer zu einer Comödie, wie es denn auch der Epilog ganz naiv zu verstehen gibt. Der Cid war auf der englischen Bühne eine tragische Unmöglichkeit.

11) The comical lovers, comedy.

Er kommt auf sein eignes Gebiet zurück, die Conversazions-Farse, und zwar vom leichtesten Styl, der dadurch maskiert wird, daß die Scene vom englischen auf das sicilische Eiland übertragen ist, was aber eine dünn aufgelegte Maske ist. Der Gehalt ist kaum besser als bei Otway, aber es ist so lustig lose Waare, daß es kaum beleidigen kann.

12) The non-juror, comedy.

In der Dedicazion an den König dankt er demselben, daß er die Aufführung mit seiner Gegenwart beehrt habe, und schiebt bescheiden den Erfolg, den es beim Publicum gehabt, auf die gute Sache des Inhalts in moralischer und politischer Hinsicht. Der Prolog von Rowe stellt die Tendenz als anticatholisch und darum nazional dar. Scene London, ein stehendes Vorzimmer nach französischem System.

Es sieht ganz aus, als hätte der Hof dieses Stück bei dem Schauspieler bestellt, um damit politischen Effect zu machen, und zwar in der Art, daß ihm vorgeschrieben war, den französischen Tartüffe nachzuahmen. Darum hat er wohl die eigentlichen Schlagwörter und Situazionen des Molierischen Stückes völlig beibehalten, im übrigen aber sich viele Mühe gegeben, das Stück in den englischen Verhältnissen und in diesem Krieg der Jacobiten wider die Krone förmlich zu acclimatisieren. Daß die Sache damals in England so als möglich gedacht wurde, müssen wir wohl dem Dichter glauben, und der politische Effect scheint erreicht worden zu sein, allein vom ästhetischen Standpunkt können wir dem Stück keinen großen Werth beilegen. Der von Cibber selbst gespielte Doctor Wolf ist wie gesagt eine zu mechanische Copie des Tartüffe; das Verhältniß der beiden Liebenden ist in einem übermäßig peinlich geschraubten Ton gehalten, daß es ermüden muß, und die Episode des jungen Flüchtlings Charles zu unmotiviert hereingeworfen. Ueber Alles geht aber die Betrachtung, daß der Werth des Molierischen Stückes fast einzig auf seiner virtuosen Diczion beruht, und diese ist hier in die ordinärste Prosa übersetzt, was sollte also am Ganzen poetisch bleiben?

13) The refusal oder The ladies philosophy, comedy.

Auch hier ist unser Poet bei Moliere stehen geblieben, denn die

Femmes savantes sind die unmittelbare Veranlassung zu diesem Stücke. Er hat sich wieder viel Mühe gegeben, das Stück zu localisieren, und in der That sollte man meinen, eine englische Prüde sei leichter zu zeichnen als eine französische. Der Mangel des Stücks ist, daß es zu viel calculiert ist, Verstandesarbeit; die Charactere sind sämmtlich zu wenig idealisch gedacht und die comischen Motive zu breit ausgebeutet; der Schauspieler verläßt sich zu viel auf die Routine der Darstellungskünste. An allem diesem glaube ich den gealterten Künstler zu erkennen, dem die Phantasie nicht mehr zu Gebot ist, die doch bei jedem wahrhaften Lustspiel das Beste thun muß. Cibber spielte wie gewöhnlich die Rolle des Gecken.

14) The provok'd husband oder A journey to London, comedy.

Von 1727. Nach der Dedicazion an die Königin ein Stück von John Vanbrugh und nach dem Vorwort von demselben unvollendet hinterlassen, und zwar unter dem zweiten Titel. Der Prolog sagt, Vanbrugh habe seine früheren leichtsinnigen Producte bereut und dann diese moralische Comödie geschrieben, deren Unvollendung nur darin bestehe, daß sie noch zu lang ist, darum lasse man bei der Aufführung eine Anzahl Scenen weg. Cibber hat also nichts daran verändert. Die Scene London.

Hier haben wir allerdings eine plastischere Phantasie als bei unserm routinierten Schauspieler, aber gleichwohl keine eigentlich dramatische. Es ist der englische Familienroman in Dialog gesetzt. Die Landadelsfamilie mit ihrem Patois ist ergötzlich genug, aber ihre Beschämung ziemlich prosaisch, und die Bekehrung der Heldin des Stücks von ihrem Leichtsinn beruht auf gar keinem dramatischen Motiv, sondern ist der Effect einer Strafpredigt und Drohung. So ist der moralische Effect freilich erreicht, aber ein gutes Schauspiel konnte es unter diesen Umständen nicht werden.

15) Love in a ridde, pastoral. Cibber spielt wieder den Gecken und seine Frau wie es scheint die erste Liebhaberin.

Da Shakspeare einige seiner reizendsten Bühnenbilder in der Pastoralform aufgestellt hatte, ist es begreiflich, daß seine Nachfolger sich auf ähnliche Bahnen zu wagen versuchten. Aber Shakspeare ist villeicht auf keinem Gebiet schwerer nachzuahmen; selbst sein genialer

Schüler Fletcher verunglückte in dieser Unternehmung, wie könnte man von dem soviel tiefer stehenden Cibber erwarten, er habe mehr geleistet als ein ordinäres Pastoralschauspiel, das höchstens bis an die romanischen Vorbilder dieser Sorte reicht.

16) Papal tyranny under the reign of king John, tragedy. Von 1745.

Nimmt man diß Stück zur Hand, so wird die nächste Vermuthung sein, unser Poet habe sich das Shakspearestück zurechtgeschnitten wie den Richard. Diß wird noch glaublicher durch den Theaterzettel, wo man denken sollte der Comiker habe den päbstlichen Legaten für sich ausgewählt, die Rolle des französischen Königs seinem Sohn und die des Prinzen Arthur seiner Tochter einstudiert. Dem ist aber nicht so. In dem vom Dichter selbst gesprochenen Prolog sagt er mit großer Naivität zum Publicum, Shakspeare's König Johann sei doch kein Werk ersten Ranges und seinen andern Werken nicht ebenbürtig, er denke ihn darum hier zu verbessern, und in der Dedicazion an einen Großen spricht er sich dahin aus, Shakspeare habe den patriotischen Stoff viel zu lau behandelt, das heißt, seinen Haß gegen die römische Kirche nicht energisch genug ausgesprochen, so daß sogar schon vermuthet worden, Shakspeare selbst sei Catholik gewesen, was er zu widerlegen sucht. Die Tendenz ist schon im Titel klar genug ausgesprochen; es ist der nunmehr gesteigerte confessionelle Fanatismus der Protestanten, der vorangestellt wird, der Dichter beutet die Antipathie seines Publicums aus und scheint auf der Bühne gefallen zu haben. Wir haben also wirklich ein völlig neues Stück. Der alte Comiker hat in seinem Leben so viele Shakspearische Verse gehört und gesprochen, daß er sich leicht in diesen Styl hineinversetzt, und wenn wir sämmtliche Shakspearische Historien vergessen könnten, so wäre diß eben kein schlechtes historisches Schauspiel. Aber so ist es nur eine abstracte Abschwächung des Urbildes. Daß ein englischer König einmal vor einem römischen Legaten gekniet und dieser die Krone mit dem Fuße getreten, das ist hier der Theaterstreich, wie wenn ein deutscher Dichter Heinrich den Vierten zu Canossa darstellen wollte. Das schlimmste ist, daß Shakspeare den ganzen Stoff entschieden satirisch behandelt hat, um die patriotische Schande damit zuzudecken, der Bearbeiter aber diese

comische Seite und den Hauptcharacter des Bastard Faulconbridge völlig wegläßt, was der Epilog als eine Bescheidenheit entschuldigen will, und daß dadurch die Sache wieder eine tragische Wirkung machen soll. Die Routine hilft dem Schauspieler einigermaßen durch das kecke Unternehmen und so bleibt es ein literarisches Curiosum.

Studien über das englische Theater.

Zweite Abtheilung.

Geschrieben 1861.

Altenglisches Theater.

1) Shakspeare.

Ich habe in meiner Shakspeare-Uebersetzung mich über zwanzig Stücke des Dichters genügend ausgesprochen und will mich nicht wiederholen. Ich will nur versuchen, die dort besprochenen Stücke hier zu rubricieren.

1) Trauerspiele.

1) Macbeth. Diß Stück kommt dem antiken Begriff der Tragödie am nächsten.

2) Romeo and Juliet. Ist zwar aus der bürgerlichen Sphäre, aber dem Gehalt nach sein vortrefflichstes romantisches Trauerspiel.

3) King Lear. Die Form hat die Masse des tragischen Stoffs nicht bewältigt; es ist sein gehaltvollstes romantisch-tragisches Trauerspiel.

4) Othello. Die Sphäre ist bürgerlich psychologisch und nähert sich dem modernen bürgerlichen Trauerspiel.

5) Hamlet. Ist beinahe die Parodie der antiken Tragödie (Orestie) und das humoristische Element macht sich so breit, daß es auf der Grenze des Trauerspiels eher zum tragischen Schauspiel rechnet. Hieher schließen sich aus den historischen Stücken:

6) Richard III. und

7) Julius Caesar,

über welche unten gesprochen wird.

II) Romantische Schauspiele.

1) Measure for Measure. Der düstere Grundton streift noch an's tragische, obwohl das heitere Element siegt.

2) All's well that ends well. Der ernste Gehalt geht in die reizendste Romantik auf.

3) Winter's Tale. Das märchenhafte ist durch psychologische Tiefe emporgehalten und geht in die süßeste Idylle auf.

4) Cymbeline. Hier ist das mährchenhafte hartnäckiger festgehalten, während der Gehalt wieder in idyllische Weichheit ausschlägt.

5) Dieser Reihe ließe sich villeicht der historische Richard II. anschließen.

III) Lustspiele.

1) Merchant of Venice. Das Ideal einer modernen Comödie.

2) What you will. Italische Liebesromantik durch Geckerei contrastiert.

3) Taming of the shrew. Wildes Caricaturstück, um das weibliche Naturell zu persiflieren.

4) Much ado about nothing. Triumph der Coketterie.

5) Comedy of errors. Acclimatisierung des griechischen Lustspiels.

6) Two gentlemen of Verona. Acclimatisierung des spanischen Lustspiels.

7) Merry wives of Windsor. Nazional englisches Characterlustspiel.

8) Als historisches Lustspiel kann man hierher Henry IV. anschließen, über welchen unten.

IV) Mimische Schauspiele.

a) Das Pastoralgedicht.

1) Love's labours lost. Jugendliches Scherzspiel.

2) As you like it. Die vollendete Pastorale.

b) Das Zauberstück.

1) Midsummernight's dream. Jugendliches Scherzspiel.

2) Tempest. Das vollendete Zauberstück.

c) Der historische Mimus.

Unter diese Rubrik fällt nur Henry V., welcher unter den historischen Stücken abgehandelt wird.

V) Satirische Schauspiele.

1) Troilus and Cressida.

Diß Stück steht unter den shakspearischen von jeher und heute noch für die Critik als ein großes Räthsel da, dessen Lösung noch nicht ausgesprochen ist. Von seiner Entstehung wissen wir nur so viel: Im Jahr 1609 ward es gedruckt mit einer Vorrede, die anscheinend dem Buchhändler angehört und in der so viel bestimmt ausgesprochen ist, das Stück sei noch nicht durch die Bühnenvorstellung besudelt, folglich noch nicht aufgeführt worden, verdiene aber gleichwohl gelesen zu werden und sei zwar so witzig als irgend eines des Dichters. Dieses Urtheil ist villeicht das richtigste, das bis heute über das Werk ausgesprochen worden. 1609 stand der Dichter in der höchsten Reife seines Talents, da er den Cymbeline schrieb; sollte es aber, wie Malone will, schon 1602 geschrieben sein, so fällt es mit Hamlet und Merry wives also seiner besten Zeit zusammen. Daß es gegen den Willen des Dichters gedruckt worden, ist mir nicht wahrscheinlich; war es an kein Theater verkauft, so brauchte es der Dichter ja gar nicht aus der Hand zu geben und es sieht ganz aus, als wäre jene Vorrede im Auftrag des Dichters durch den Verleger gemacht. Es liegt also eine feste Absicht darin; der Dichter fühlte, daß sein Stück nur für ein feines gewähltes Publicum verständlich, nicht für die Masse berechnet sei. Er hat es zunächst für sich selbst geschrieben; aber was wollte er damit? Man ist über die Profanazion der Ilias erschrocken und wollte den Dichter reinigen durch die Bemerkung, Shakspeare habe nicht den Homer, sondern nur die mittelalterlichen Entstellungen desselben parodieren wollen. So sagen die Engländer und Schlegel, die Sache ist aber nicht wahr. Chapman, der Uebersetzer der Ilias, gab 1596 und 98 die ersten 7 Bücher heraus, 1611 sind schon alle 24 gedruckt. Es ist also lächerlich zu glauben, Shakspeare habe den Homer nicht gekannt. Freilich hat er auch spätere Umarbeitungen im Auge, denn die Liebschaft von Troilus und Cressida hat er nach Chaucer's Erzählung behandelt, aber andres wie den Thersites hat er direct aus Homer genommen. Ich habe früher einmal die Ansicht ausgesprochen, die Satire des Stücks treffe direct seinen Antagonisten Ben Jonson und dessen classisch ge-

bildete Freunde; aber seit ich Jonson gelesen, ist mir dieses auch nicht mehr genügend.

Ich glaube, das wesentliche dieses Werks muß von einem höhern Standpunct gefaßt werden, der sich etwa so ausnimmt: Shakspeare hatte die griechische Heldenfabel wie alles geistige, was ihm geboten wurde, von Jugend auf in sich aufgenommen und den Totaleindruck dieser fremden Welt in sich concentriert. Da fühlte er, ob mehr oder weniger theoretisch bewußt, in sich die Reaczion des germanischen Geistes gegen den griechischen. Shakspeare hat darum nie eine welthistorischere That gethan als indem er diese Reaczion in sich lebendig werden ließ, aus der nothwendig das uns vorliegende satirische Gedicht entspringen mußte. Als Grundmangel der griechischen Welt erscheint nun dem germanischen Geist vor allem die noch nicht erstarkten sittlichen Gewalten in der Gesellschaft. Die Griechen ziehen als ein wilder Schwarm vor Troja, es ist keine feste Lenkung da, Agamemnon ist als Anführer nicht geachtet. Es fehlt, wie hier Ulyß es ausspricht, dem Griechenheer am Begriff des degree, d. h. an der Subordinazion. Das zeigt sich am halsstarrigen Achill, vor dem sowohl Patroclus als Thersites den Heerführer als Caricatur agieren. Nächstdem erscheinen die Hauptthelden als rohe ungebildete Haudegen; der Eigensinn des Achill wird noch durch den hier stierdummen Ajax überboten. Menelaus wird nur als lächerlicher Hanrei dargestellt und Helena als die ganz unwürdige Veranlassung des ganzen Krieges. Hier aber geräth des Dichters eigenes Naturell in einen ganz eigenthümlichen Widerspruch mit seinem Grundgedanken. Indem er das griechische Naturell als leichtsinnig und verächtlich zeichnet, läßt er das Liebespaar Paris und Helena sich in einem zweiten, Troilus und Cressida, spiegeln, und indem er diese Partie mit aller Liebe ausführt, erscheint wieder das englische, das heißt des Dichters sanguinisches Naturell als dem griechischen völlig geistesverwandt und congenial, und damit ist dann die Satire auf das Griechenthum wieder im nämlichen Werk neutralisiert worden. Auf diesen vielfach sich durchkreuzenden feinen Beziehungen beruht der geistige Gehalt dieses Werkes und darum ist es zwar nicht für die Massen des Theaterpublicums, sondern für die gebildeten Leser eines der anziehendsten Werke des Dichters.

2) Timon of Athens.

Diß ist eines der lezten Werke des Dichters und soll nur Win-

ter's Tale und Tempest hinter sich haben. Shakspeare verdankt den Stoff wahrscheinlich einem ältern Schauspiel, das noch existiert, wo der Stoff schon entschieden didactisch d. h. als Satire auf menschlichen Undank behandelt ist; er hat es also nur in seiner Weise erweitert und vertieft.

Tieck hat es ausgesprochen, daß das Stück unverkennbar so viel erlebtes enthalte. Wir wissen, daß der früh gealterte Dichter durch sein Gewerbe wohlhabend und reich geworden, so daß er sich bald zur Ruhe setzen konnte; aber da er bis in die lezten Jahre die tragischen Stoffe nicht losgeworden, so wird uns klar, daß er geistig und innerlich nicht so versöhnt aus der Gesellschaft schied, wie seine äußere Lage und die Idealität seiner Kunst es erwarten ließen. Shakspeare hatte herbe Erfahrungen mit den Weibern und auch in finanziellen Beziehungen mit den Männern hinter sich; jenes wissen wir aus Othello und dem Wintermährchen, dieses besonders aus dem vorliegendem Stück, wo er den Undank und die Geldgier der Menschen mit dem schärfsten sittlichen Pathos an den Pranger stellt. Er stellt sich hier persönlich zur Welt, wie etwa der gealterte Moliere in seinem Misantrope, der ein ganz analoges Product ist. Vergleicht man aber beide Stücke, so wird man beim Franzosen immer noch die feine Form der Darstellung über die Seele des Dichters triumphieren fühlen; hier geht der Dichter in seinem Stoff beinahe unter; namentlich ist in den lezten Scenen mit Apemantus die Dialectik des Hasses mit einer Gründlichkeit, ja man möchte sagen Unerschöpflichkeit der Motive durchgeführt, daß dem ruhigsten Leser über der überwältigenden Fülle der Dialectik schwindlig werden muß und darin ist das Gedicht wahrhaft welthistorisch, sein Thema für alle Zeiten erschöpfend und von der höchsten Bedeutung für die Geschichte der Kunst; es ist die bitterste Satire, die je auf der Bühne angeschlagen worden.

3) Als drittes Stück mit satirischem Grundzug ließe sich villeicht King John betrachten, worüber unten.

VI) Die historischen Schauspiele.

Diese lange Reihe von Werken, die von der ersten bis in die lezte Periode des Dichters sich erstrecken, bieten uns den großen Vortheil, daß an diesem Faden die innere Entwicklung des Dichters sich

am allerbequemsten verfolgen läßt; wir sehen hier genau, wie er von einem Standpunct sich in den andern erhebt und müssen darum die Werke nothwendig nach den drei Hauptperioden abtheilen, welche wir als Jünglingswerke, Manneswerke und relative Greisenwerke unterscheiden können. Die beiden ersten Perioden umfassen die englischen, die dritte die römischen Historien.

Englische Historien. Erste Periode.

Schlegel sagt: „Die aus der englischen Geschichte geschöpften Schauspiele sind zehn an der Zahl, eines der gehaltvollsten Werke Shakspeare's und zum Theil aus seiner reifsten Zeit. Ich sage mit Bedacht, eines seiner Werke, denn offenbar hat sie der Dichter zu einem großen Ganzen zusammengeordnet. Es ist gleichsam ein historisches Heldengedicht in dramatischer Form, wovon die einzelnen Schauspiele die Rhapsodieen ausmachen."

Daß der Dichter hinterher die Stücke so geordnet hat und daß man in den spätern Ausgaben die chronologische Folge der Königsnamen beibehalten hat, das ist ganz richtig und ist ganz natürlich. Wem es aber dabei um die Entwicklung des Geistes des Dichters zu thun ist, für den hat diese äußere Anreihung keinen Werth und er kann die Werke nur in der Folge betrachten, wie sie im Geiste des Dichters gewachsen sind. Hätte Shakspeare diese Gallerie von Anfang als Ganzes gedacht, so hätte sie ganz anders ausfallen müssen, und wenn man die Stücke jezt in dieser Folge liest, so ergeben sich die lächerlichsten Widersprüche, die den Leser abstoßen müssen. Im Heinrich IV. und V. läßt der vollgereifte Dichter die Comik vorwalten und fällt darum naturgemäß in die gemeine Conversazionssprache seines sechzehnten Jahrhunderts; in dem darauf folgenden Heinrich VI. ist der Jüngling Shakspeare noch in der abstracten Tragik und Pathos befangen, und Costüm und Ton tragen darum den Character des frühen Mittelalters. Das ist aber in der That barbarisch und wir wollen vielmehr wissen, wie der jugendliche Dichter in diesen Werken allmählich in den Mann reift und zulezt bis zur Grenze seines vollgereiften Talents vorwerts schreitet, und nur so ist die wahrhafte Chronologie dieser Werke gewonnen.

1) Die drei Stücke King Henry VI.

So viel ist ausgemacht, Shakspeare begann seine Theaterlaufbahn damit, daß er schon fertige Stücke neu bearbeitete und so verbesserte; es ist zu vermuthen, daß diß im Auftrag der Theaterunternehmer geschehen ist. So haben wir den zweiten und dritten Theil des ältern Henry VI. schon oben (IX, 9) besprochen; Malone glaubt, am ersten Theil habe Shakspeare gar keinen Antheil. Auf diese Untersuchungen lassen wir uns nicht ein und suchen nur den ästhetischen Werth der einzelnen Stücke aus ihnen selbst zu erkennen.

a) Erster Theil. Soll 1589 geschrieben, 1591 gespielt sein.

In allen drei Stücken ist keine streng historische Folge der Begebenheiten zu suchen; sie sind nach Willkür oder vielmehr nach Kunstabsichten, nach ihrer psychologischen Motivierung durcheinandergeschoben. Es ist nicht unmöglich, daß die erste Scene mit Heinrich V. Leichenfeier (er starb 1422) von Shakspeare später hinzugedichtet worden ist, um diß Stück äußerlich hinter seinen Heinrich V. anzureihen. Da der Hauptschauplatz des Stückes Frankreich ist, so beginnt es jedenfalls natürlicher mit der zweiten Scene. Das Stück hängt eigentlich nur in zwei Nebenpartieen mit den beiden folgenden zusammen. Die erste ist der Ursprung und die ersten Reibungen der Rivalität zwischen den Faczionen der weißen und rothen Rose, woraus nachher die Bürgerkriege der beiden Häuser York und Lancaster sich entwickeln. Das zweite ist die Gefangennehmung der Margareta von Anjou durch den Grafen Suffolk, die nachher Königin von England wird. Die Haupthandlung unseres Stücks aber ist der Kriegszug des Helden Talbot durch Frankreich und seine berühmte Gegnerin Jeanne d'Arc; diese Partie ist in unsrem Stück vollkommen abgeschlossen und wird uns interessant durch die Vergleichung des Stoffs mit der Schiller'schen Bearbeitung. Die Behandlung ist hier freilich unendlich naiver, Schiller hat das Werk durch symbolische Abstraczionen vertieft; doch lassen sich die vier ersten Acte beider Stücke noch ziemlich gegenüberstellen, nur die Catastrophe geht ganz auseinander. Denn nachdem Talbot gefallen und Johanna gefangen ist, mußte der Engländer die Jungfrau in seinem nazionalen Interesse nicht nur als gemeine Zauberin entlarven, sondern sie auch sittlich preisgeben, damit sie dem Scheiterhaufen überantwortet werden kann, ohne eine tragische

Wirkung zu machen; Schiller im Gegentheil stellt sich mit seiner Sympathie auf die französische Seite und läßt seine Jungfrau rein oder doch geläutert im elegischen Sinn untergehen.

b) Zweiter Theil.

Die folgenden Stücke hängen näher zusammen und sind villeicht auch früher geschrieben oder von Shakspeare früher arrangiert worden. Ich weiß nicht, warum Johnson diß zweite Stück unter den dreien das beste nennt. Sein wirklicher Mangel liegt schon im Stoff; es ist kein Hauptcharacter vorhanden. Bis in den vierten Act haben wir nur das Bild eines Hofes, an dem ein schwacher frömmelnder König mit einer ihn verachtenden und verrathenden Frau nicht im Stand ist, seine wahre Stellung zu behaupten; die großen Vasallen reißen einer dem andern das Stück Gewalt, das er hat, aus der Hand, und einer trachtet dem andern nach dem Leben, bis ihrer drei, Gloster, Beaufort und Suffolk tragisch untergegangen sind. Jezt bringt der Volksaufstand unter Cade ein einheitlicheres Element herein; Shakspeare hat hier schöne Gelegenheit, seinem Haß der Democratie Luft zu machen; die politische Satire geht bis zur burlesken Comik hinüber. Doch ist dieser vorübergehende Feind von unten nur der Vorläufer des im lezten Act als Kronprätendent auftretenden York. Sowohl er als sein später berühmterer Sohn (Richard der dritte) jagen durch ihre Tapferkeit den schwachen Hof in die Flucht.

c) Dritter Theil.

In diß dritte Stück ist nun der eigentliche Bürgerkrieg zusammengedrängt, indem gleich bei der Eröffnung, gleichsam symbolisch, beide Parteien, mit weißen und rothen Rosen geziert, im Londner Parlamentshaus zusammenstoßen und York als der rechte Gegenkönig sich des königlichen Throns bemächtigt. Aber noch im selben Act büßt er diesen Uebermuth mit dem Tode. Im zweiten dagegen wird die entscheidende Schlacht geschlagen, durch welche die York-Partei obenauf kommt. Im dritten wird der entthronte Heinrich in den Tower gesperrt, während der neue König, der sinnliche Eduard, sich durch eine schöne Witwe berücken läßt und dadurch seinen Gesandten Warwick und den französischen König sich zu Todfeinden macht. Im vierten Act stehen beide Könige sich gleichmäßig und so schwächlich gegenüber, daß der Poet sie förmlich als Puppen tractiert und man

kaum mehr Interesse daran nimmt, wenn der eine gefangen und wieder frei, der andere aber aufs neue eingesperrt wird. Im fünften erinnert das Stück geradezu an das Puppenspiel im Don Quixote, wenn die eine Partei in die Stadt einmarschiert, während die andere an der Seite steht und beide Könige und ihre Vasallen sich im Vorbeigehen weidlich ausschimpfen, dann die Schlacht geschlagen wird, Eduard triumphiert u. s. w. Nur die klagende Margareta und der in Voraussicht unternommene Meuchelmord des niedrigen Richard an dem Schattenbild König Heinrich's deuten schon auf den tragischen Schlächter des späteren Richardstückes, welche Scenen villeicht zum Theil wieder später angepaßt worden, um zum folgenden überzuleiten.

Wenn man nun diese Stücke durchläuft, so könnte es den Eindruck machen, die Regierung Heinrich's VI. sei eine kurze, von Aufruhr und Mord überfüllte gewesen, allein die Engländer haben nachgerechnet, daß die historischen Ereignisse chronologisch den Zeitraum von 47 Jahren umspannen, so daß diese Regierung vielmehr eine der längsten gewesen, wodurch der Schauder der Ereignisse sich ermäßigt.

So viel bleibt sicher, diese drei Stücke sind nicht von Shakspeare's Erfindung; er hat sich aber, indem er sie arrangierte, in diesen historischen Styl eingeübt und dann erst wagte er sich an eigene Stücke.

1) King Richard II.

Aber diese Emancipazion des Dichters ging nur allmählich vor sich; auch hier scheint ein älteres Stück vorgelegen zu haben; gewiß aber ist, daß die Kraft shakspearischer Seelenmalerei in diesem Stücke mit einer ganz andern Energie auftritt als in den vorigen; jedenfalls teuscht sich Johnson, wenn er sagt, es sei von Shakspeare bloß revidiert. Doch scheint es erst nach und nach in seine jetzige Gestalt gelangt zu sein, und die ersten Drucke von 1597 an sind unter sich nicht gleichlautend. Malon setzt das Shakspearestück in 1593. Der Dichter hat hier in das spätre Mittelalter, die lezten Jahre des vierzehnten Jahrhunderts zurückgegriffen. (1398 bis 1400.)

Im ersten Act ist der vorbereitete Zweikampf zwischen Bolingbroke und Mowbray mit allem ritterlichen Formalismus und dem ganzen Behagen des sanguinischen Dichters ausgeführt; es ist nicht mehr der

Dilettantismus der vorigen Stücke, sondern die vollen Meisterstriche eines plastischen Pinsels. Im zweiten Act zieht der leichtsinnige König in den irischen Feldzug und der gekränkte Bolingbroke kommt ins Land zurück, wo ihm alles zuströmt; Northumberland und sein Sohn Percy sind seine Hauptstützen.

Im dritten Act, wo der König in Wales landet, folgt ein Unglücksbote auf den andern; wie er alles verliert entwickelt der gefallene Fürst eine moralische Kraft, die sein früherer Leichtsinn nicht erwarten ließ. Der vierte Act culminiert in der peinlich durchgeführten Erniedrigung Richard's bei der Thronentsagung. Im fünften werden einige kleine Conspirazionen und Rebellionen beseitigt und Richard im Kerker ermordet. Hier wird gelegentlich auch des jungen Prinz Heinrich lockeres Leben erwähnt, was sicher wieder später eingeschaltet ist um den spätern Henry IV. hier zu annoncieren.

Diß Stück ist eine schöne Elegie unseres Sanguinikers über die Nichtigkeit irdischer Größe. Tragische Gewalt ist aber nicht vorhanden.

3) King Richard III.

Diß Stück, eines der längsten, reicht wie Julius Caesar, bis gegen die Tragödie hinauf und ist besonders dadurch zu hoher Berühmtheit gelangt, daß in späteren Zeiten die berühmtesten Mimiker sich in der Darstellung der Hauptrolle ausgezeichnet haben; Johnson sagt, es hätte an sich diesen Ruhm nicht verdient. Auch hier sind Vorläufer des Stoffs auf der Bühne, die ich früher (IX. 10, 11) besprochen habe, ein englischer und ein lateinischer Richard, die Shakspearen aber seine Kunst nicht geliefert haben. Malone glaubt das Stück im selben Jahr mit Richard II. geschrieben, gedruckt ist es zuerst 1597. Der Stoff schließt sich ungefähr an Henry VI, beginnt 1471 und umfaßt etwa 14 Jahre.

Es sind zwei Charactere, die uns schon in den frühern Stücken vorgeführt worden, welche hier die beiden Hauptrollen spielen, der intrikierende Richard und die jezt altgewordene Königin Margareta, welche gleichsam allegorisch den tragischen Chorus, die Klage der Welt über das Elend durch diesen Tyrannen repräsentiert.

Zur vollen historischen Tragödie wie Macbeth und Cäsar fehlt es diesem Stück durchaus an der Idealität der Auffassung. Shakspeare steigt eigentlich hier auf das benjonson'sche Princip herunter,

einen historischen Stoff in seiner Lebenswahrheit mit aller Porträttgenauigkeit zu photographieren. Die Familienzwiste der beiden Parteien athmen darum durchaus die bängliche Atmosphäre des bürgerlichen Schauspiels und streifen zuweilen an's spielend unbedeutende. Während in Cäsar und Brutus zwei edle idealische Figuren sich gegenüberstehen, deren Gegensatz in den politischen Polaritäten der Weltgeschichte gegeben ist, in Macbeth aber ein zum Herschen geborener Character durch die Einflüsterung der Schlange in Gestalt eines geliebten Weibes ein großes Verbrechen begeht und dadurch in sein Verderben rennt, haben wir hier eigentlich lauter characterschwache und ordinäre Naturen vor uns, wie sie der gemeine Weltlauf erzeugt und die nur passiv dem unausweichlichen Schicksal unterliegen. Unter diesem Gesindel ist Richard nur darum der Held, weil er der mit Absicht schlechteste, der gänzlich verworfne ist, der am Verderben sich weidet, ein auf den Thron gesetzter Mephistopheles, der schon in seinem Äußern eine Caricatur, also ein halb comischer Character ist. Diß macht ihn aber eben bühnenwirksam wie den Mephistopheles. Im ersten Act ist gleich die Glanzpartie, die tollkühne Liebeswerbung Richard's um die Hand der am blutigsten beleidigten Anna. Dann am Schluß des dritten ist die zweite Glanzpartie, wie sich der Heuchler Richard in der Volksversammlung die Krone aufdringen läßt. Im vierten ist der Mord der unschuldigen Prinzen absichtlich mit epischer Uebereilung vorbeigeführt; es war hier dem Dichter nicht um elegische Stimmung zu thun, die seinem beabsichtigten Schauderbild geschadet hätte; die Scene mit allen seinen gewohnten Mitteln ausgeführt würde empört haben. Dann in der Scene, wo die drei weinenden Fürstinen sich an den Boden setzen und ihr Klagterzett zusammen singen, da verläßt der Dichter seinen historischen Styl und wird lyrisch im allegorischen Sinn; er ist hier dem antiken äschyleischen und chorartigen Pathos am nächsten gekommen. Auch nachdem die älteste dieser drei fluchbeladenen Schicksalsschwestern abgegangen und die beiden andern Frauen dem König Richard gegenüberstehen, tönt die lyrische Klage noch fort und findet sich erst nach und nach in den dramatischen Styl zurück. Wie aber Richard, nachdem er seine Königin Anna aus dem Wege geräumt hat, bei Elisabeth um die Hand ihrer Tochter wirbt, will uns das wiederholte und zwar hier in größerer

Fülle ausgeführte Motiv des ersten Acts fast etwas zu viel bedünken, zumal diese Fürstin schließlich sich so schwach erweist, wie ihre Vorgängerin, so daß nun selbst Richard sie verhöhnt. Gemildert wird diese Dissonanz nur dadurch, daß die ganze Werbung ohne Erfolg bleibt und die gewünschte Braut schließlich gerade dem Feinde des Werbers zu Theil werden soll. In der Catastrophe ist der historische Styl der Kriegsscenen wie mich dünkt auch nicht mit der ganzen plastischen Kraft des Dichters ausgeführt, und das Hauptgewicht fällt auf die symbolische Partie, wo beide Zelte der feindlichen Anführer sich auf einer getheilten Bühne gegenüberstehen und die Geister der Gemordeten auf die beiden Fluch und Segen ausspenden. Diese Partie tritt aber vollends aus dem historischen Styl heraus, die beiden Zelte sind hier ganz allegorisch und erinnern auffallend an die Maschinerieen bei Aristophanes. Auch die Schlußscenen sind etwas übereilt und ein langer Monolog des Richard soll sogar im Theatermanuscript schon gestrichen worden sein, wie wenigstens Steevens vermuthet. Nur einzelne Kraftworte führen den Helden seinem Untergang entgegen. Uebrigens hat dieser in der Schlacht in verzweifelter Tapferkeit fallende schuldbeladene Held eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Tode des Catilina, wie ihn später auch Ben Jonson nach den historischen Quellen auf die Bühne brachte.

Die Engländer sagen, die Glanzpartieen, welche dieses Stück von jeher ihren großen Schauspielern geboten haben, haben das Stück über seinen wahren Werth in der Gunst des Publicums erhoben und im Ganzen muß man diß wahr nennen. In der psychologischen Lebenswahrheit und im Mangel eines ideellen Hintergrundes ist das Stück dem Othello am ähnlichsten, während aber dort nur eine Privatleidenschaft wüthet, ist hier der grausamste Würgengel der englischen Geschichte in aller seiner Gräßlichkeit auf die Bühne gestellt worden. Es ist ein in Blut getränktes tragisches Schauspiel, ein Trauerspiel im eminentesten Sinn aber keine Tragödie im Sinn irgend einer ideellen Versöhnung.

Eine spätre Bühnenbearbeitung des Stückes haben wir oben (XII, 8) erwähnt.

Englische Historien. Zweite Periode.

1) King John.

Etwa mit dem dreißigsten Jahre schloß Shakspeare seine historischen Jugendstücke ab, die im tragischen Richard culminierten. Mehrere Jahre später, nachdem seine Manier ihre reife Mannesstärke entfaltet hatte, nahm er wieder einen historischen Stoff vor sich und so entstand um 1596 zunächst nach Romeo, dieser König Johann. Auch hier liegt ein älterer King John in zwei Theilen zu Grund, den Tieck in seinem altenglischen Theater übersetzt hat; Shakspeare hat aber dißmal nichts entlehnt als villeicht den Character des Bastard Faulconbridge, der allerdings ein Fund war. Diß Stück macht auf den wildtragischen Richard den Eindruck einer unendlich milderen Idealität und die tragischen Partieen sind in ihrem Grundton vielmehr elegisch zu nennen. Die Hauptsache ist aber, daß dem zum Theil pomphaften politischen Theil des Gedichts sich jezt die Rückseite der Ironie, die politische Satire, eine überall vorbrechende comische Laune an die Seite stellt und diese Saite findet eben in dem genannten Bastard ihre Culminazion.

Historisch steht das Stück isoliert, denn der Dichter springt dißmal bis ins eigentliche Mittelalter, in die Zeit der Kreuzzüge zurück, die Ereignisse spielen zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, so daß das Stück eine Art Vorspiel zu der historischen Gallerie bildet. König Johann regierte von 1199 bis 1216, er ist bekannt durch seine Kämpfe mit Rom und die sowohl von diesem als von seinen Vasallen und Untherthanen ihm abgetrotzten Vortheile, denn unter ihm wurde die magna charta, der Grundstein der englischen Freiheit erobert.

Der erste Act ist eine kleine Comödie für sich; der Bastard des Richard Löwenherz ist eigentlich der durch seinen Humor das Stück beherschende Character und wird als solcher hier eingeführt; ein spurius nach des Dichters Geschmack, der wie unser Göthe ein sanguinischer Verehrer ehloser Liebe und wilder Ehe war. Das Kriegsspiel des zweiten Acts ist ebenfalls eine politische Comödie; Frankreich und England stehen sich symbolisch gegenüber vor der Stadt Angers; nachdem sie sich nutzlos bekämpft, bringt der Bürgermeister von der Stadtmauer herunter den Staatsvertrag zu Stand; der Bastard als Chorus

macht sich darüber lustig und verhöhnt nebenher den Austria, weil dieser dem Volksmythus gemäß seinen Vater Löwenherz umgebracht und sich mit seinem Löwenfell geschmückt haben soll; der Dichter hat ihm selbst thörichte Reden in den Mund gelegt. Auch der dritte Act ist Tragicomödie, die burleske Figur ist hier der Cardinal-Nunzius, der das Staatsbündniß wieder zerreißt, indem Frankreich der Kirche treu bleibt und England sich die Excommunicazion zuzieht; hier hat aber der Dichter sein Mittelalter über die modern protestantischen Sympathieen seines Publicums aus den Augen verloren. Da aber Prinz Arthur gefangen nach England geführt worden, ist seine Mutter Constanze jezt die tragische Figur, welche die elegische Passion des Dichters in den energischten Tönen ausspricht. Auch im vierten Act, der lauter widrigen Stoff enthält, siegt die Heiterkeit dennoch. Die berühmte Seene, wo Hubert den Arthur blenden will, ist mit einer süßen fast an Süßlichkeit streifenden Empfindsamkeit ausgeführt. Der König erscheint gänzlich schwach, abhängig, den Umständen erliegend, das rechte Gegenbild zum wilden Richard. Durch Arthur's Zufalls-Tod werden die Vasallen vollends abtrünnig. Im fünften Act ist nun das Hauptmotiv, daß der bedrängte König sich bereden läßt, vom Legaten Pandulfo die englische Krone als ein Lehen des Papstes zu nehmen, worauf er ihn mit Frankreich versöhnen wolle. Der Bastard wüthet, aber auch Frankreich will seine Vortheile nicht aufgeben, darum neuer Kampf; der verwundete Melün bringt die englischen Vasallen durch Verrath eines Verraths zum Rückfall und in zweifelhaftem Kriegsglück sehen wir dann den König in Swinstead-Abbey am Fieber sterben, welches Motiv psychologisch schön ausgeführt wird.

Diß Stück ist ein reizend mittelalterliches Bild; modern sind einige plastische Ausmalungen und das antipapistische Interesse des Dichters; sonst ist harmonische Farbengebung. Die protestantischen Auswüchse sind später durch Cibber noch weiter ausgebeutet worden (vergl. oben XIII, 16).

2) King Henry IV, 2 Theile.

Beide Theile bilden wie etwa unser Wallenstein ein einziges Stück. Es faßt die Ereignisse von 9 Jahren, zwischen 1402 und 13 (Heinrich's IV. Tod) zusammen. Man hat einen ältern Text aufgefunden, aus dem wie es scheint die Figur des Fallstaff aber unter

dem Namen Oldcastle ihren Grundzügen nach entlehnt ist. Der erste Theil ist 1597 gespielt und im nächsten Jahr gedruckt, der zweite soll 1598 gedichtet sein und ist 1600 aufgeführt und gedruckt.

Wir haben früher angemerkt, Shakspeare habe in seinem frühern Richard II, wo der untergehende Stern Richard's die eigentliche Elegie bildet, während Bolingbroke durch List die Krone an sich reißt, gegen den Schluß eine Stelle eingestoßen, wo der neue König über seinen ungerathenen Sohn klagt, um so, völlig äußerlich, die hier folgenden Stücke daran anzuknüpfen.

Innerlich hängt diß Stück viel näher mit dem vorausgehenden King John zusammen; denn in diesem hat der Dichter die ernste Historie zum erstenmal mit einer ironisch-satirischen Ader durchwoben, welche bereits im Begriff ist den ernsthaften Gehalt zu überwinden und zu paralysieren. Dieser Proceß ist in dem neuen Stück zu seiner Vollendung gekommen.

Shakspeare stand jezt, 43 Jahre alt auf der blühenden Höhe seiner Kraft und seines Talents, und er hat die Polarität, welche das Wesen seiner dramatischen Kunst ausmacht, nirgends so einfach und plan vor uns niedergelegt als in diesem Stück. Der ernste Stoff bleibt ihm ernst, aber die comische Beigabe nimmt den Character des übergreifenden, der Hauptsubstanz an sich und es entsteht daraus ein ganz specifisches Genre der historischen Comödie. So hätte das Werk aussehen müssen, wenn in Athen die Tragödie sich mit dem Satyrspiel amalgamiert hätte und einen noch schwachen Versuch der Art haben wir in Euripides Alceste, wo Hercules die comische Rolle übernimmt, doch so daß sie dem tragischen Stoff noch durchaus subordiniert bleibt.

Shakspeare will das ernste und lustige hier gleich berechtigen; aber sein sanguinisches Naturell hat ihn im Verlauf so hingerissen, daß er den Schauer oder Leser in die übergreifende Fröhlichkeit und Comödie hineinzwingt. In der That ist Bolingbroke oder Heinrich IV. kein wahrhaft tragischer Held; den durch List erschnappten Thron hat er alle Mühe durch Schlauheit zu behaupten. Er ist fast ein Character wie der sophocleische Creon und geht nicht weit über den Kanzleiverstand hinaus.

Etwas mehr Interesse spricht darum die Rebellenpartei bei uns an, welche in Wales und Nordengland dem undankbaren König den

Untergang geschworen haben. Hier ist wenigstens der Heißsporn Percy eine heroisch ritterliche Gestalt, ein moderner Achilles, der aber absichtlich an die Rauhheit des Ajax streift, um ihn nachher mit dem Prinzen in Contrast setzen zu können.

Aus seinem doppelten Gegensatz zum Vater und zu Percy erklärt sich die Weise, wie der Prinz vom Dichter aufgefaßt ist. Er ist, wie man sogleich sieht, Shakspeare's Lieblingsheld in der englischen Geschichte. Um bei seiner begabten Natur dem innerlich dürftigen Vater kein Mißtrauen zu erwecken, hält er sich gänzlich fern von Politik und wirft sich der Zerstreuung mit losem Gesindel in die Arme; dem wilden, tapfern Percy gegenüber erscheint er sogar liederlich und des Heroismus unfähig; aber diß ist nur Maske; denn gerade durch seinen Sieg über Percy hebt sich wenigstens für den Moment seine Heldengestalt hoch über den Gegner. Die Vorliebe des Dichters für den Helden erklärt sich ungezwungen aus der innern Sympathie des Helden mit seinem eignen Naturell; dieser Prinz ist der idealisierte Poet selbst; einige Neigung zum Libertinismus hat den Sanguiniker immer beherscht und er versucht hier, wie weit er einen solchen Character vollständig könnte sich gehen lassen, ohne gegen die Welt anzustoßen. Aber die einmal losgelassene und freigewordene Laune des Sanguinikers schweift auch zuweilen über diese Grenze des Anstands hinüber, und was dessen auf die idealische Figur des Prinzen nicht mehr unterzubringen war, diesen Ueberrest seiner Laune hat nun der Dichter auf die Caricatur des Fallstaff als die Folie seines eigenen Characters hinübergeworfen, und so mußte nun dieser classische Tagedieb, Wilddieb und liederliche Schlemmer in des Dichters Hirn sich ausgebähren. Ich habe schon zu den Weibern von Windsor bemerkt, daß ich Fallstaff für die Caricatur des behaglichen und villeicht zur Beleibtheit neigenden bon-vivant Shakspeare halte, gleichwie den dürren Don Quixote für den hypostasierten Cervantes.

Beide Stücke sind freilich nur Ein Stück, wie Wallenstein; aber gegen diesen ist der große Nachtheil, daß der Dichter nicht beide Theile zugleich entwarf. Wahrscheinlich war der erste Theil längst aufgeführt, als der Dichter erst daran dachte, die dort nicht völlig abgeschlossene Handlung weiter zu führen. Allein die comische Hälfte des ersten Theils ist so vortrefflich, daß sie in der That nicht mehr

zu überbieten war und die Schlacht mit Percy's Tode gab dem Stück einen ganz vortrefflichen Abschluß. Daher ist auch dieser erste Theil weit der berühmtere; er wird auch in Deutschland aufgeführt und ich habe aus meiner Jugend keine größere Theater-Erinnerung als Devrient's Fallstaff auf der Berliner Bühne. So ist also der zweite Theil sehr im Nachtheil; die Partei der Rebellen hat ihren Heros verloren und schleicht mit dem schwachen Erzbischoff von York nur kümmerlich zu ihrem Ende. Fallstaff's Beleidigung des Oberrichters ist ein gutes Motiv, weil es das Pathos der Catastrophe provociert, aber seine Bordellscene im Schweinskopf ist zwar eine Steigerung in Liederlichkeit, aber nicht in Witz und Anmuth; der Phantast Pistol ist beinahe eine Hypercaricatur des frühern Heißsporn in einer Renommage, die bis in den Wahnsinn hineinstreift. Im dritten Act wäre die Recrutenwerbescene an sich vortrefflich, wenn sie im ersten Theil und vor den Kriegsscenen stände; aber hier ist sie offenbar post festum nachgebracht, da es nicht mehr zum Kampfe kommt. Auch sind die beiden Richter Shallow und Silence in der That noch viel mehr borniert als comisch und streifen an das langweilige. Im vierten Act ist der kranke und sterbende König allerdings ein Hauptmotiv, nicht um seinetwillen, sondern des Prinzen wegen, der am Sterbebette des Vaters endlich die Maske fallen läßt und sich in seiner wahren heroischen Natur zeigt und so den Vater und seine Brüder über seine Zukunft aufklärt und tröstet. Die bloße Consequenz hievon ist nun der fünfte Act, der frühere beleidigte Oberrichter wird in seinem Verdienst anerkannt und Fallstaff und die seinigen werden gänzlich zu Schanden. Schließlich wird auch noch auf den bevorstehenden Feldzug nach Frankreich angespielt und damit ist das nächste Stück angekündigt.

Heinrich IV. hat also nur Einen Fehler, daß der erste Theil besser ist als der zweite. Johnson sagt uns, diese beiden Stücke seien die gelesensten in England; dabei wirkt natürlich das patriotische Interesse für den Nazionalhelden neben der Poesie die ihn verklärt hat.

3) King Henry V.

Das Stück soll 1599 geschrieben sein, unmittelbar nach As you like it, 1600 ist es zuerst gedruckt. Der Stoff befaßt vom ersten Jahr der Regierung Heinrich's bis ins achte; die Schlacht bei Azin-

court fällt ins Jahr 1415 und dann ist auf die Heirath des Königs 1420 übergesprungen; er starb aber schon 1422, da sein Sohn 9 Monate alt war.

Bei diesem wunderbaren Gedicht müssen wir genau Stoff und Form unterscheiden.

Der Stoff. Durch das ganze Mittelalter stehen Italien und Deutschland mit einander in Wechselwirkung; die Pabstmacht und die Kaisermacht bedingen sich gegenseitig; Italien wird fortwährend von den Dentschen erobert und an der Kirchenmacht geht die deutsche Kaisermacht zu Grund. Ein ähnliches Wechselverhältniß findet im Mittelalter zwischen den beiden westlichen Reichen Frankreich und England statt; besonders seit im elften Jahrh. England durch den normannischen Adel erobert worden, ist der Adel beider Länder eigentlich eine einzige Familie, ja 200 Jahre lang ist die ganze gebildete Gesellschaft und die Literatur in England eine französische. Darauf folgt aber eine doppelte Reaczion; einmal will der normannische Adel rückwerts wieder von England aus Frankreich erobern, und zweitens, seit Chaucer die englische Volkssprache wieder empor bringt, wird die englische Sprache so von französischen Elementen durchdrungen, wie für den feineren Kenner es die französische durch germanische geworden ist. Beide Sprachen bekommen den gleichen Character des weichlich abgeschliffenen, worin sie dem italienisch-deutschen soliden Sprachcharacter gegenüberstehen. Die Eroberung Frankreich's von England aus reichte aber über das Mittelalter herunter und gewann ihren glänzendsten Moment eben durch den König Heinrich V. und die Schlacht bei Azincourt, für welche sich darum unser Dichter begeistert. Diß ist nun sein heroisch-patriotischer Stoff, der die ganze Nazion enthusiasmierte.

Nun die Form. Ich muß auf das verweisen, was ich früher über das unmittelbar vorher geschriebene Stück As you like it ausgesprochen habe. Der Dichter war jezt auf derjenigen höchsten Höhe seines Talents angekommen, wo die dramatische Form so zu sagen ihrer selbst überdrüssig wird, d. h. wo der plastisch-lyrische Reiz, der aller Poesie zu Grund liegt, die dialogische Form überwältigt und der Dichter eigentlich nur noch sein eigenes Behagen am Stoffe ausspricht. Diß ist dasjenige, was Schiller unter Idylle

versteht. So haben wir in As you like it eine Pastorale, wo alle Handlung sistiert und die Situazionen mit der äußersten Zähigkeit ausgemalt werden. Wir wissen, daß Shakspeare in dieser Poesie, die ich der dramatischen gegenüber die mimische nenne, zwei Formen, das Pastoralgedicht und das Zauberstück ausgebildet hat; hier hat er noch ein drittes dazugeliefert, das in gleicher Herrlichkeit villeicht in keinem zweiten Exemplare existiert und das wir den historischen oder patriotisch-heroischen Mimus titulieren müssen. Die historische Handlung ist hier vorausgesetzt und was von individueller Handlung zumal im comischen Sinn vorkommt, sind lauter Spielereien. Das Stück hat also in Wahrheit keine Intrike und keine Spannung, sondern rein epischen Verlauf durch Situazionen, welche der Dichter durch Localmalerei verherrlicht. Aber darin hat er ein äußerstes geleistet und ich für meine Person halte es für den höchsten Triumph seiner Kunst; es ist der Jubelhymnus des Patriotismus.

Wir müssen aber jezt die Elemente aufzählen, aus denen es zusammengesezt ist; es sind lauter Ingredienzen, welche unmittelbar auf die Phantasie wirken, darin vereinigt. Das übergreifende lyrische Element zeigt sich gleich darin, daß jedem Act ein epischer Prolog oder sogenannter Chorus vorgesezt ist, wo des Dichters höchste Virtuosität in plastischer Darstellung, aber wie man sieht ganz außer dem dramatischen Gebiete, zu Tage tritt. Johnson hat diese Partieen am ärgsten mißverstanden.

Der erste Chorus macht sich über die Kleinlichkeit alles Theaterwesens lustig, ungefähr wie der Prolog auf dem Theater in Göthe's Faust.

Der erste Act behandelt das historische Motiv, daß die Geistlichkeit fürchtet, ein Gesez möchte durchgehen, wodurch sie den besten Theil ihrer Einkünfte einbüßte und darum bestrebt ist, den König in auswärtigen Hendeln zu verwickeln. Darum muß der Erzbischoff den König in einer allerdings satirisch-ausführlichen genealogischen Abhandlung über seine Erb-Ansprüche in Frankreich aufklären oder verblenden, d. h. er ist das Mittel, um die heroische Kraft im König zu wecken, um die es dem Dichter zu thun ist. Diß füllt den ganzen Act aus [1]).

1) Dazu müssen wir eine sprachliche Bemerkung einschalten. Ich überlasse Text-Emendazionen gern den Engländern; eine aber muß ich hier vor-

Der zweite Chorus meldet nur historisch den Verrath einiger Großen des Reichs.

Der zweite Act befaßt sehr verschiedene Elemente. Zuerst wird uns die comische Umgebung Fallstaff's vorgeführt; Pistol hat die Wirthin geheirathet (am Schluß des Stücks ist er dagegen mit der famosen Doll combiniert), worüber hier Corporal Nym eifersüchtig wird. Dann kommt die Partie mit den verrätherischen Pärs des Reichs; sie werden ohne alle dramatische Verwicklung vom König entlarvt und bestraft. Dann Abmarsch des Heeres aus London; daß Fallstaff jezt am Heroismus des Königs stirbt, ist die natürliche Consequenz seines Characters, wie wir ihn oben entwickelt haben. Dann der französische Hof; der französische Nazionalcharacter wird in seinem Gegensatz zum englischen im patriotischen Sinn mit Satire, als Eitelkeit, Aufgeblasenheit, Uebermuth aufgefaßt und der englische Botschafter abgewiesen.

Der dritte Chorus malt herrlich das Uebersteuern der Flotte nach Frankreich. Dann wird die Stadt Harfleur mit Sturm angegriffen. Nachdem der König sein Volk zum patriotischen Heroismus begeistert

---

schlagen. In der berühmten plastischen Beschreibung der Bienenrepublik bin ich immer bei den Worten angestoßen:

The sad-cy'd justice with his surly hum
Delivering o'r to executors pale
The lazy yawning drone.

Die Worte to executors pale sollen heißen: bleichen Henkern. Dagegen hab' ich zwei Einwendungen, 1) eine grammatische. Nach einem viersilbigen Substantiv ein einsilbiges Adjectiv nachzubringen scheint mir kaum englisch; da aber überdem Shakspeare an andern Stellen und selbst in unserem Stück (IV, 3) gegen den heutigen Gebrauch exécutor scandiert, so hätte er hier viel besser to pale executors schreiben müssen, 2) eine poetische. Lassen wir jene Betonung auch gelten, so ist doch eine „bleiche" Biene eine seltsame Phantasie: aber auch diesen Anthropomorphismus zugegeben (läßt doch auch unser Hebel sein Spinnlein die „Ermel zurückstreifen") so muß man doch sagen, wenn ein Dichter in wenigen Worten eine Hinrichtung zeichnen will, wird er das Epitheton bleich sicher nicht vom Henker (den man sich eher roth denkt) sondern vom Delinquenten gebrauchen. Ich frage darum, kann man nicht durch Einschiebung eines Apostrophs das erste Wort in einen Genitiv verwandeln und das Wort pale als Substantiv verstehen, so daß die Worte

— to executor's pale

hießen: an den Pfahl oder Block des Henkers, d. h. einfach: zum Tode?

hat, läßt der Dichter die Handlung im Hintergrund fortspielen und schiebt uns einige comische Figuren in den Vordergrund vor. (Calderon hat ähnliche Partieen in der Belagerung von Breda.) Nachdem Nym, Bardolph und Pistol durch den Soldatenjungen lächerlich gemacht worden, tritt eine neue Figur im wallisischen Hauptmann Fluellen auf. Er ist ein tapferer aber pedantischer Offizier, der seine Gelehrsamkeit will glänzen lassen, und darum eine comische Figur. Diese Comik aber hat der Dichter zum Theil darein gelegt, daß er ihn als Kelten das Englische radebrechen läßt. Shakspeare hat sich also, im Uebermuth seiner Kunst, auf das bekannte comische Kunstmittel der Dialecte geworfen, obwohl es im eigentlichen Sinn nicht Dialect ist, wenn ein Nichtgermane unrichtig englisch spricht. Die Schwierigkeit ist hier, daß sich die feinen phonetischen Schattierungen in der englischen Orthographie durchaus nicht exact ausdrücken lassen. Shakspeare konnte sich als Theaterdichter vollkommen auf die practische Ausführung seiner Schauspieler verlassen, aber für uns auf dem Papier geht hier natürlich das picanteste und individuellste verloren. Um aber diß Motiv noch effectvoller zu machen, wird zum Gegensatz gegen den Walliser auch ein irischer Offizier eingeführt, der das Englische auf andere und uns auch aus Jonson bekannte Manier verstümmelt, und endlich als dritter Mann noch ein Schotte; dieser sollte eigentlich wirklichen niederschottischen Dialect sprechen, aber diese beiden sind nur für eine kurze Scene benützt und sprechen nur wenige Worte; es scheint, der Dichter getraute sich nicht, das schwierige Problem weiter auszubeuten. Jezt capituliert der König mit dem Gouvernör von Harfleur und schüchtert ihn zur Uebergabe ein. Dann kommt ein neues Kunststück; nicht nur Dialect, sondern selbst fremde Sprache erlaubt sich der kecke Dichter; eine ganze französische Scene wird eingeschoben, um die künftige Braut des Königs als Französin einzuführen; der Dichter hat wohl hier sein ganzes Französisch zusammengenommen oder doch so viel als dessen auf sein Publicum wirken konnte, und der Spaß läuft darauf hinaus, daß einige englische Wörter dem französischen Ohr drr Prinzessin so obscön klingen, daß sie sich scheut, sie nachzusprechen. Dann kommt das französische Lager, wo die Großen mit höchster Verachtung auf den Feind herabsehen, worauf der Herold Montjoy abgesendet wird.

Dann treten Fluellen und Pistol hintereinander auf und der erste spricht mit dem König, auf dessen wälsche Abstammung er stolz ist, worauf der französische Herold abgefertigt wird. Dann wird die französische Renommage weiter geführt und auf morgen die Schlacht angekündigt.

Der vierte Chorus bringt die wundervolle Beschreibung der beiden nächtlichen Feindeslager. Dann maskiert sich König Heinrich, um in der Nacht unerkannt sein Lager zu durchwandeln und seinen Soldaten Muth einzusprechen; er trifft auf Pistol, Fluellen und andere; die Scene ist in Prosa mit den einfachsten, nüchternsten Gründen aus der Natur der Situazion ausgeführt; erst nachdem die Soldaten fort sind, bricht der König in den Vers und Monolog aus über die Leiden der Königswürde und das Glück des gemeinen Mannes; dann spricht er noch ein Gebet für sein Heer. Nun zum Contrast wieder französische Rodomontaden und Vorbereitung zur Schlacht. Dann wieder im englischen Lager spricht der König seiner Umgebung Muth ein und sieht im Geiste schon die Unsterblichkeit dieser That voraus, woraus des Dichters Sanguinik in liebenswürdigster Weise hervorsieht; der französische Herold wird noch einmal abgewiesen und nun muß freilich ohne alle Vermittlung als die hergebrachten schon oben persiflierten alarums und excursions die Peripetie des Stücks hereinbrechen und die französische Partei unterliegen. Indem Pistol einen Franzosen gefangen nimmt, der wieder französisch spricht, was als comisches Motiv dient, ist eigentlich der Sieg der englischen Partei schon entschieden. Dann kommt das Lamento der französischen Großen, comisch in ihrer plötzlichen Rathlosigkeit und auch zum Theil wieder französisch. Dann werden von englischer Seite einige schwere Verluste berichtet; Fluellen preist im comischen Zwischenspiel den König. Zu diesem kommt wieder der französische Herold, um über die Gefallenen zu unterhandeln; der König macht sich zur Unterhaltung einen Spaß mit Fluellen, der zu einem Streit führt und beigelegt wird. Dann wird, etwas übertrieben und lächerlich, der ungeheure Verlust des Feindes und der ganz kleine der Engländer gegenübergestellt und Gott die Ehre gegeben. Wir sehen hier die ganz populäre Wirkung, die beabsichtigt ist. Damit ist die Schlacht und die Haupthandlung geschlossen.

Der fünfte Chorus erzählt uns alle Zwischenereignisse, um auf des Königs spätere Reise nach Frankreich zu kommen, welche den Staatsvertrag und des Königs Brautwerbung nach sich zieht. Das englische Heer ist wieder dabei und Fluellen spielt seine Rolle fort, wo Pistol gänzlich zu Schanden wird; er will sich künftig auf gemeine Kuppelei verlegen. Nun treten die französischen und englischen Majestäten gegenüber, Burgund malt das Elend des Kriegs, wodurch der Frieden eingeleitet wird; England's Forderungen werden bewilligt, der König wirbt um die französische Königstochter und das führt zur Schlußscene zwischen ihm und der Princessin nebst der Kammerfrau. Die Partie ist in Prosa und das comische Motiv, daß der König nicht viel französisch, die Princessin nicht viel englisch weiß. Aber diese Werbescene, welche Johnson matt nennt, ist sicher aus Shakspeares innerstem Herzen entworfen; er fühlt sich zwar hier als der rauhe Soldat, der sein Held ist, aber seine Abneigung gegen tändelnde Coketterie ist sicherlich seine eigenste Empfindung; man sieht, wie wenig der Dichter mit seinem Geist in der Sinnlichkeit absorbiert ist. Die Staatsaczion wird mit wenigen Worten abgemacht und der Chorus sagt schließlich nur kurz, das hier erzeugte Kind Heinrich VI. habe später den Verlust Frankreichs nach sich gezogen, was oft auf der Bühne sei vorgestellt worden. Schlegel hat über diesen Punct geäußert, die ganze Werbescene sei bittre Ironie, gewiß mit vollkommenem Unrecht; im Gegentheil, dem Dichter war es einzig darum zu thun, den gefeierten Nazionalhelden bis zu diesem Gipfel seiner Heirath hinaufzuheben; daß die ganze Herrlichkeit keinen Bestand hatte und nach wenigen Jahren alle diese Vortheile wieder verloren gingen, das kümmert hier den sanguinischen Dichter in seinem Triumphgesang gar nicht und er läßt es völlig auf sich beruhen.

4) King Henry VIII.

Mehrere Jahre später, um 1603, also in seinem vierzigsten Jahre schloß der Dichter die Gallerie seiner englischen Historien ab mit diesem Stück, das so eine Art Nachspiel dazu bildet, indem die Zwischenzeit der Regierung Heinrich VII. übersprungen wird. Es ist so zu sagen an die Gegenwart des Dichters angeknüpft, da am Schluß die Königin Elisabeth geboren und getauft wird. Die Ereignisse beginnen mit dem 12ten Jahr der Regierung des Königs (1521) und

schließen 1533, doch hat der Dichter den Tod der Königin Catharina (1536) in sein Stück anticipiert. Für Wolsey's Character ist er dessen Biographen Cavendish gefolgt. Prolog und Epilog sind nicht in Shakspeare's Styl, sondern wahrscheinlich bei einer Wiederaufführung (1613, unter dem Titel: All is true, lauter historische Wahrheit) wie man glaubt von Ben Jonson verfaßt; es wird darin auf frühere Behandlungen dieses Stoffes bei Rowley und andern angespielt.

Dieses Stück muß mit dem Richard III. aus der ersten und dem Antonius and Cleopatra aus der dritten Periode zusammengestellt werden. In diesen drei Stücken hat sich der Dichter vorgesetzt, die Historie in der rein dramatischen Form, ohne alle Beimischung irgend eines mimischen Elements darzustellen; es sind in diesem Sinn die reinsten dramatischen Werke. Es ist hier unaufhaltsame Bewegung und Fortschritt der Handlung, und wenn auch einzelne Momente lyrisch fixiert sind, so wird doch niemals das plastische Interesse für sich festgehalten, wie diß beim Mimus der Fall ist. Unter den drei genannten Stücken nähert sich Richard am meisten der Tragödie; die beiden andern dagegen sind ein bloßes Abrollen von Situazionen, wie sie durch die Handlung herbeigeführt sind, was sich einigermaßen dem trockenen Chronikstyl nähert. Daher ist der Dichter in diesen Stücken der Virtuosität, der Manier seiner Kunst am nächsten.

Unser Stück zeichnet sich durch äußerlichen Theaterpomp vor andern aus, was seinen Grund in gegebenen Verhältnissen der Bühne und der Tagespolitik hatte. Es läßt sich nach folgenden Hauptmomenten zusammenfassen. Zuerst wird die Unterdrückung des mächtigen Vasallen Buckingham durch den allmächtigen Cardinal Wolsey gezeichnet. Schlegel beemerkt mit Recht, wir stehen hier mit einemmal auf dem Boden der modernen Politik, die feiner aber perfider und nicht weniger grausam ist, als die mittelalterlich rohe der frühern Zeit. Daher auch unser Stück in manchen Partieen an den Ton unsres Don-Carlos erinnert. Dann klagt im Staatsrath die Königin wider die Mißbräuche des Cardinals, der ihr Todfeind wird; zugleich wird durch falsches Zeugniß Buckingham verurtheilt; dann auf einem Ball beim Cardinal sieht der maskierte König der Königin Kammerfrau Anna Bullen und verliebt sich. Dann Buckinghams Hinrichtung. Darauf wird im feierlichen Gericht der Königin die Scheidung auf-

gedrungen, wobei sie rührend peroriert. Dann machen ihr die beiden Cardinäle die Aufwartung, die sie stolz ablaufen läßt. Darauf sehen wir ziemlich unmotiviert den König, der aus einer Privatrechnung des Cardinals dessen Veruntreuungen erkannt hat, worauf er ihm abrupt die Ungnade ankündigt. Dieser plötzliche Sturz des Ministers, der sich in seinem Character zu fassen sucht, ist eigentlich die Höhe des ganzen Gedichts, und es fällt von hier ab merklich ab, da kein energischer Character übrig bleibt. Nun folgen die Hochzeitsceremonieen der Anna Bullen; dann die rührende Sterbescene der alten Königin, die aber Johnson viel zu hoch gestellt hat; sehr seltsam ist in diesem ganz auf Realität gestellten Schauspiel der ballettartig mit Musik aufgeführte Traum der Kranken, die wenigstens den Göthischen im Egmont entschuldigen könnte. Im lezten Act kommt Anna Bullen bereits nieder; dann macht sich der König noch mit dem Erzbischoff Cranmer einen Spaß; dann eine Volksscene, die die Taufe der Königin Elisabeth einleitet. Auf diesen Moment war eigentlich das Stück berechnet und unzweifelhaft der alten Königin zu Ehren geschrieben. Da sie bald darauf starb, so wurde hinter den Preis der Elisabeth eine weitere Verherrlichung ihres Nachfolgers, des schottischen Jacob eingeschoben, die aber so ungeschickt hingeflickt ist, daß sie gar nicht zum Ganzen paßt und kaum von Shakspeare geschrieben sein kann.

Die römischen Historien. Dritte Periode.

Diese Stücke schließen sich in didactischer Hinsicht fast besser an die satirischen Stücke an, weil der gealterte Dichter in seiner lezten relativen Greisenperiode sich hinter den patriotischen Stoffen der englischen Historien im mehr welthistorischen und theoretisierenden Sinne die römischen Themata als Paradigmen erwählt hat, um daran seine allgemeinen Gedanken über politische Weltordnung zu entwickeln und zu verkörpern. Es sind ihrer drei und wir müssen sie wieder in der Folge ihrer Entstehung betrachten.

1) Julius Caesar. Um 1607; gedruckt 1623.

Man hat Nachricht von einem ältern lateinischen Cäsar auf der englischen Bühne; Polonius im Hamlet scheint von einem ältern englischen zu sprechen; gleichzeitig erschien auch ein Caesar vom Grafen Ster-

line, der Shakspeare's Stück villeicht schon kannte. Sahkspeare's Quelle war Plutarch in der Uebersetzung von North. Historisch füllt das Stück etwa zwei Jahre.

Eines der herrlichsten Werke, die die Poesie überhaupt hervorgebracht hat. Wir müssen wieder Stoff und Form unterscheiden.

Der Stoff. Der Widerspruch, der zwischen Herrschaft und Freiheit, zwischen Monarchismus und Republicanismus besteht, ist der Grundton der ganzen Weltgeschichte. Für diesen Gegensatz giebt es aber in der Geschichte kein glänzenderes Paradigma, als die Figuren Julius Cäsars, in welchem die römische Geschichte aus der Republik in die Monarchie umschnappt (und aus dessen Familiennamen die welthistorischen Formen Kaiser und Zaar hervorgegangen sind) und der ihm entgegenstehenden Republicaner. Der Engländer Gildon und später Schlegel haben bemerkt, das Stück sollte vielmehr Brutus heißen, weil Cäsar schon im dritten Acte stirbt und das Stück bis zu Brutus Tode fortspielt; er sei also der Hauptcharacter. Dem widerspricht aber Schlegel's andres Wort, selbst der Geist des ermordeten Cäsar erweise sich stärker als der edle aber seinem energischen Genossen gegenüber schwache Brutus. Cäsar ist hier der welthistorische Namen und seine Gegner fallen zur Strafe ihrer Anmaßung. Ist aber das Thema der Gegensatz von Monarchie und Republik, so müßte das Stück jedenfalls Cäsar und Brutus heißen. Man sagt, Cäsar sei in seinen Reden zu bombastisch gehalten. Allerdings hatte der Dichter Cäsar's eigne Bücher nicht gelesen; er faßt seine historische Figur als Heros in's Auge und als Repräsentant der Monarchie mußte er so gefaßt werden.

Die Form. Das Werk ist als welthistorische Tragödie villeicht das vollendetste Trauerspiel; es ist kurz und gedrängt, scheinbar kunstlos, die äußerste Einfachheit in der Succession der Motive. Johnson sagt, es sei kühl, weil der Engländer eine spannende Intrike vermißt; in der That stehen dieser Conspirazion zu geringe Hindernisse im Wege. Schlegel sagt aber mit Recht, diß Schauspil ist die Sache selbst, die Geschichte kann nicht schmuckloser dargestellt werden; der Stoff hat sich selbst diese lichte Form geschaffen, aber welcher andre Dichter würde mit dieser Naivität, diesen einfachen Mitteln einen solchen Effect erreichen?

Berühmte Glanzpuncte sind inzwischen die Scene von Brutus und Porzia, dann die Reden des Brutus und Antonius, endlich der Streit zwischen Brutus und Cassius, worin sich die beiderseitige Schwäche dieser Genossen kennbar macht; dem Einen fehlt die Ehrlichkeit, dem andern die Energie, um den weggerafften Cäsar zu ersetzen.

2) Antony and Cleopatra. Um 1608, gedruckt 1623.

Mit diesem Stoff ging es dem Dichter, wie Schiller mit dem Don Carlos, den er bei Saint Real fand. Der Dichter las in seinem North'schen Plutarch den weitern Verlauf der Geschichte des Triumvirats; von einem so welthistorischen Gehalt wie vorher war jezt zwar keine Rede mehr, aber nun fesselten ihn die psychologischen Probleme und besonders die verzweifelte Liebe des weichlichen Antonius zur buhlerischen Cleopatra, und so entstand ein mehr bürgerliches Trauerspiel. Man könnte es auch die Selbstzerstörung des abstract aristocratischen Elementes nennen, insofern solches der heroischen Aufopferung nicht mehr fähig ist. Als Fortsetzung des Cäsar betrachtet müßte das Stück einen durchaus widrigen Eindruck machen; wir hätten dann den Fehler von Henry IV. wieder.

Man könnte sich der Phantasie hingeben: Wenn Shakspeare mit seiner Lebenskraft ruhiger gewirthschaftet hätte, d. h. wenn sein sanguinisches Temperament eine Dosis Phlegma in sich ertragen hätte, wenn er bei reiferen Jahren eine süße behagliche Beschäftigung im Dichten gefunden hätte, wie wir es etwa bei Calderon und bei Göthe beobachten können, wie würde dann seine Poesie aussehen: - Ich antworte darauf: So wie in Antonius und Cleopatra. Solcher Stücke hätte dieser Mann leicht ein Hundert schreiben können, wie Calderon, und er würde uns dann auch auf demselben Rang in der Kunst stehen, aber seine größeren Werke hätte er dann nicht geschrieben. Das specifisch shakspearische Genie ist in diesem Werke nicht thätig; er ist hier der vollendete Virtuos in seiner Kunst, aber was er gibt, ist nur seine Manier, wenn auch eine große Manier.

Ich denke mir die Entstehung dieses Werkes sehr ähnlich der von Troilus und Cressida. Auf populären Bühneneffect ist es sichtlich nicht abgesehen; es ist ein Problem, das er sich und den Freunden löst; ich vermuthe, es ist wie jenes zunächst für die Gesellschaft, zu der der classische Jonson gehörte, geschrieben. Dieser hatte im Sejanus ver-

sucht, römische Historie auf die Bretter zu stellen; Shakspeare spielte darin mit, aber das stockende der Handlung jenes Stücks muß ihn gedrückt haben. Er will nun zeigen, wie seine Phantasie ein ähnliches Unternehmen angriffe. Die Verdorbenheit der Zeit ist bei beiden Stoffen gleich, nur ist hier der welthistorische Untergang der Republik noch in Nachwirkung. Shakspeare will nun vor allem zeigen, wie seine Figuren das ganze römische Reich umspannen; mit einer aller dramatischen Form Hohn sprechenden Verwegenheit werden wir fortwährend und fast alle fünf Minuten, durch die Luft, in Italien, Griechenland, Aegypten hin und hergejagt, just als sollte dem Zuschauer oder doch dem Leser das Gefühl der Allgegenwärtigkeit oder der Vernichtung des Raumes zur Anschauung kommen. Göthe scheint im Götz zuweilen an diese Keckheit zu denken. Das Stück ist übrigens viel länger als Cäsar, zu dem es überhaupt jeden möglichen Gegensatz bildet.

Die Charactere sind nicht groß; August spielt seine schwächliche politische Rolle und Antonius ist renommierender Pralhans und Gladiator. Das einzige was den Dichter persönlich reizt, ist unverkennbar die braune Königin vom Nil in ihrer unersättlichen Sinnlichkeit ich vermuthe, er hat hier Jugenderinnerungen einfließen lassen und festhalten wollen; man erinnere sich aus seinen Sonetten der Stücke über seinen „schwarzen Engel“ und der um sie erduldeten eifersüchtigen Grillen.

3) Coriolanus. Um 1610.

Noch einmal greift er zum North'schen Plutarch und zwar in der reifsten Zeit seines Dichtens. Hat ihn im Antonius der sybaritische Schwindel seines Stoffes ergriffen und in ein schwelgendes Phantasiespiel gestürzt, so greift er jezt in die frühere harte Zeit der Römertugend zurück, um sozusagen den stoischen Contrast gegen jenes üppige Bild vorzuweisen; er wird darum dißmal trocken und nüchtern. Der schwelgenden Aristocratie wird die nicht minder unzuverlässige aber durch den Begriff der Pflicht gehärtete Democratie gegenübergestellt. Die dargestellten Begebenheiten umfassen etwa vier Jahre.

Haben wir im Cäsar die vollendete welthistorische Tragödie, im Antonius eher das historische Spectakelstück gehabt, so haben wir jezt

einen hochtragischen Stoff, der aber durch ein comisches Element bedingt ist, so daß eine eigenthümliche Mischung dieser Elemente, eine wahrhafte Tragicomödie oder besser Comotragödie entsteht.

Diß Stück ist im selben Jahr aber noch vor dem Timon geschrieben; es scheint, der Dichter habe alle Reste von Unmuth und Weltverdruß sich damals vollends aus der Seele herausschreiben wollen, um nachher mit zwei idyllisch lieblichen Lichtbildern, dem Winter's Tale und Tempest seine Laufbahn abzuschließen, ungefähr wie Schiller seinem Tell die Braut von Messina vorausschickte. In der Fülle der Handlung hat aber das Stück einige Aehnlichkeit mit Antonius. Während er nun im Timon seinen Privatärger über seine Rivalen und Kunstgenossen auszuschütten scheint, hat er hier offenbar weitere politische Elemente im Auge. Man hat oft gesagt, Shakspeare habe seinen Haß der Democratie als ein vollendeter Aristocrat nirgend so offen ausgesprochen als in diesem Stück. Es ist wahr, wenn man Coriolan und das Verhältniß zur Mutter, das ganz historisch gehalten ist, sowie das zu seiner jungfräulich und züchtig skizzierten Frau, und etwa seinen directen Gegner Aufidius abzieht, so ist alles übrige Volk im Stück mit solcher Verachtung skizziert, daß es eine wahrhafte Comödie und Satire wird. Die vermittelnde Figur ist hier Menenius Agrippa, ein höchst eigenthümlicher Character, der an den Periplectomenes in Plautus Miles gloriosus erinnert, als Freund Coriolan's ein tüchtiger und offener Character, der aber doch in seiner Gutmüthigkeit an den geschwätzigen Alten streift und so eine halbcomische Figur wird. Diesem stehen nun die beiden Generale Titus und Cominius fast bloß als Statisten, die beiden Volkstribune aber als wirkliche Hanswurste gegenüber, und endlich das Volk selbst wie die Bedienten sind als das verächtlichste und characterloseste Lumpengesindel geschildert. Diese leidenschaftliche Caricatur der gemeinen Menge ist im Dichter sicherlich auch durch Lebenserfahrungen erzeugt worden und ich bin der festen Ueberzeugung, nach andern gleichzeitigen Darstellungen wie sie Ben Jonson vom Puritanerthum preisgibt, zu schließen, hat Shakspeare die furchtbare Macht erkannt, welche das englische Puritanerwesen zu entwickeln anfing und durch das nach kaum einem Menschenalter nicht nur die Bühne, sondern der englische Thron und

Staat an den Rand des Untergangs gebracht wurde. Daß der Dichter seinen politischen Zorn so breit und sichtbar mit Liebe ausgeführt hat, sieht man schon am großen Umfang dieses Stücks, das auch hierin der Masse des Antonius zu vergleichen ist. Die Catastrophe des Stücks ist übrigens ohne alle ideelle Versöhnung und bloß historisch motiviert, und zwar in noch viel höherem Grad als etwa unser Wallenstein. Es ist auch ganz gegen Shakspeare's System, daß er, nachdem er die römische Partei mit dem Jubel und Triumph der Mutter abgeschlossen, hinter der Catastrophe die hier nothwendige Trauer seiner Hauptpersonen ganz ignoriert und weggelassen hat, so daß das Ganze eigentlich keinen Schluß hat.

VII) Zweifelhafte Jugendstücke.

1) Titus Andronicus. Anonym aufgeführt 1583, ebenso gedruckt 1600, in den Werken 1623.

Diß Stück ist, wie Schlegel ausgeführt hat, für eine unreife Jugendarbeit des Dichters zu erklären. Er phantasiert noch in's Blaue in leidenschaftlichen Situazionen; als historisches Costüm ist die sinkende römische Kaiserzeit nicht übel gewählt, aber auffallend, daß für die Ereignisse dißmal keine Quelle aufgefunden worden. Die Fabel ist also dißmal wie in Love's labour's lost und Midsummer-night's dream wirklich erfunden. Schlegel sagt, es seien Reminiscenzen von Atreus und Thyest, Tereus und Philomele und andres zusammengeworfen. Die Engländer erklären es alle für unecht d. h. aber nur, sie halten es des fertigen Meisters für nicht würdig. Sie perhorrescieren die Grausamkeiten, aber diese sind einer noch halb knabenhaften, in die Pubertät eintretenden Phantasie naturgemäß.

Ich glaube das altenglische Theater jezt so gut zu kennen als einer meiner Vorgänger in Deutschland, aber meine Ueberzeugung ist, keiner der andern Dichter kann dieses Stück geschrieben haben als Shakspeare. Es ist der Embryo aller seiner tragischen Werke; so und nicht anders mußte er anfangen. Ich will nur die absolute Energie des Bösen in dem Mohren herausheben, aus der sich seine Charactere wie Richard und Shylock entwickelt haben. Der einzige Zweifelsgrund wird von der eingestreuten Gelehrsamkeit hergenommen; allein mit Seneca's Tragödien, Ovid's Metamorphosen und einigen

Reminiscenzen aus Virgil und Horaz, die aus der Grammatik zu schöpfen waren, ist diese zu erlangen. Wir wissen außerdem, daß er den Plautus genau kannte, und so stellt sich als gesichert heraus, Shakspeare hatte aus seiner Knabenzeit einen tüchtigen Schulsack mit in sein Schauspielerleben hinübergenommen, und dieser hat ihm unzweifelhaft nützliche Dienste geleistet. Wär' es besser gewesen, er hätte dessen noch mehr gehabt? Diese Frage ist zu unnütz, um sie in's Auge zu fassen. Historische Kenntnisse hatte er noch nicht viele, denn diese Vorstellung einer Kaiserwahl in Rom durch das Volk ist die barockste, die man sich denken kann. Es wird sich, wie ich hoffe, die ganze deutsche Critik in dieser Ansicht des Stückes der englischen opponieren und den Titus für ein Shakspearewerk gelten lassen, wie seine Zeitgenossen thaten.

2) Pericles. Gedruckt 1608 als ein oft gespieltes Stück und mit des Dichters Namen.

Nach einer im Mittelalter viel verbreiteten Sage von Apollonius von Tyrus, welche Shakspeare aus dem alten englischen Dichter Gower nahm (er ist älter als Chaucer und lebte noch 1402) daher er diesen als Chorus oder Zwischenredner in einer einigermaßen altväterischen Sprache einführt. Den Namen Apollonius scheint Shakspeare in Pyrocles geändert zu haben, das sich durch Mißverständniß in Pericles verderbte. Die Eröffnungsscene (mit den Köpfen) wie in Gozzi's Turandot bei Schiller. Vom zweiten Act an werden außer dem chorus auch noch dumb shows d. h. Pantomimen nach dem Gebrauch des altenglischen Theaters verwendet, um die Handlung weiterzuführen.

Die Engländer sind ziemlich einstimmig darüber, die drei ersten Acte seien zu schwach für Shakspeare, erst in den beiden lezten spüre man seinen Genius; darum scheine es, jene seien von einer andern Hand. Daß aber Shakspeare einem geringen Werk einen bessern Schluß soll angefügt haben, führt auf eine Absurdität hinaus. Ich kann die beiden lezten Acte auch nicht so bedeutend finden und denke mir die Entstehung des Werkes etwa in folgender Weise. Der Dichter hatte in seinem ersten Theaterversuch Titus Andronicus sein leidenschaftliches Temperament ohne eigentliche dramatische Succession spielen lassen, auch ohne festes Costüm, etwa wie Schiller in den Räubern.

Man wird ihm bemerkt haben, der Dramatiker thue besser, eine schon bereite Fabel, sei es Geschichte oder Sage, zu Grunde zu legen und seine individuelle Kraft an diesem gegebenen Faden abzuspinnen. Dazu kann man ihm das Buch von Apollonius empfohlen haben. Die Aufgabe war aber dem Jüngling eine ungewohnte und er fühlte sich drei Acte durch in der Erfindung gehemmt; erst im vierten Act, wo die lüsternen Scenen mit Marina kommen, fing seine jugendlich reizbare Sinnlichkeit Feuer und jezt wird er lebendig und wahr; der fünfte Act aber gibt sein sanguinisches Naturell in aller weichlichen Sentimentalität bis zum süßlichen preis; aber viele Scenen seiner spätern Werke weisen auf diese extreme Sensibilität zurück; sie haben nur später plastischere Festigkeit gewonnen.

3) The birth of Merlin. Diß ist das dritte Stück der von Delius herausgegebenen Pseudo-Shakspearestücke, deren zwei wir oben (in VI, 15, 16) erwähnt haben. Es wird Shakspeare in Gemeinschaft mit Rowley zugeschrieben in einem Druck von 1662. Tieck, der das Stück in seiner Vorschule des Shakspeare übersezt hat, glaubt es um 1613 geschrieben und nennt es so vortrefflich, daß Shakspeare sich wohl könne daran betheiligt haben.

Auch an diesem Stück ergiebt sich die schon gemachte Beobachtung, daß die Engländer ihre Urgeschichte so gänzlich verschieden von den Deutschen auf die Bühne gebracht haben. Wenn wir ihm das abgeschmackte deutsche Reckenthum bei Klopstock gegenüberstellen, so sind die Engländer immer in der Stimmung, das sächsische Element als Eindringling zu behandeln und den bereits christlichen Britten gegenüber die Sachsen als verstockte Heiden, voll des perfidesten Verrathes und wildesten Blutdursts darzustellen. So ist es auch hier; aber das politische Spiel ist ohne theatralischen Effect, und die dazwischen geschobene Fabel von Merlin ist zwar das beste daran, aber an sich eben ganz undramatisch. Das Ganze ist mit Phantasie angelegt und das comische athmet den reinen Ton der altenglischen Bühne. Tieck's überschwengliches Lob ist aber lächerlich, und wenn auch Shakspeare in seiner Jugend an solche Lappalien Hand angelegt haben kann, so ist doch absolut unmöglich, daß er das in seiner lezten Periode, 1613 wie Tieck sagt, sollte haben sich einfallen lassen.

2. Ben Jonson.

Works, 6 Bände. London 1716.

Ben Jonson oder Johnson ist einer der vielen Dichter, welche durch Schlegel's Buch in Deutschland in ein falsches Licht gestellt worden sind. Schlegel in seinem jugendlichen Shakspeare-Enthusiasmus, der ein gut Theil Sentimentalität mit sich führte, sah in diesem Dichter den persönlichen Antagonisten seines Abgottes und glaubte ihn nicht tief genug verachten zu können. Er wirft ihm Undank, absichtlichen Hohn auf den größern Rival vor. Jonson war aber sein Leben lang mit Shakspeare befreundet, nicht nur beim Beginn seiner literarischen Laufbahn, sondern bis ans Ende; es wird erzählt, als Shakspeare sich längst vom Theater auf seinen Landsitz zurückgezogen hatte, habe ihn Ben Jonson mit einigen andern Freunden besucht und ein bei dieser Gelegenheit gehaltenes Trinkgelage habe Shakspeare das Fieber zugezogen, an dem er starb. Schon dieser einzige Zug beweist, daß von einer fortgesetzten Feindschaft beider Männer keine Rede sein kann. Schlegel behauptet auch, Jonson's Werke seien voll bitterer Anspielungen auf Shakspeare. Ich habe wenigstens alle seine dramatischen Werke und wie ich glaube aufmerksamer als Schlegel durchgelesen, der sich nur beklagt, sie seien so beschwerlich zu lesen, habe aber keine Spur jener Angabe entdecken können. So lange Shakspeare lebte, spricht er nie von ihm und macht auch keine Anspielung, nach seinem Tod erwähnt er einmal das bekannte Dictum über Cäsar, das sich aber weiter ausgeführt in seinen Discoveries findet (eine Art Tagebuchs, worin er sich seine Reflexionen über das Weltwesen und die Literatur zusammenschrieb) und wo er sich über Shakspeare einmal in folgender Weise ausspricht, was für uns als aus dem Munde eines persönlichen Freundes des Dichters geflossen, jedenfalls im höchsten Grade interessant ist. Die oft citierte Stelle lautet in genauer Uebersetzung so:

„Ich erinnere mich, daß die Schauspieler es oft zur Ehre Shakspeare's anführten, er habe in seinen Schriften, welcher Art sie auch gewesen, niemals eine Zeile wieder ausgestrichen. Ich erwiederte

darauf: Und ich wollte, er hätte deren tausend wieder ausgestrichen [1]). Das legten sie mir dann als eine boshafte Aeußerung aus. Ich würde diesen Umstand nicht der Nachwelt überliefern, wenn er nicht ihre geistige Beschränktheit constatierte, indem sie ihren Freund durch ein Moment zu ehren meinten, welches vielmehr seine Schwäche zeigt, so wie um meiner Unbefangenheit damit ein Denkmal zu setzen, denn ich liebte den Mann und ehre sein Andenken so gewiß als einer, wenn ich auch nicht bis zur Abgötterei mit ihnen gehe. Er war in Wahrheit ehrenhaft, eine offene und freie Natur und mit einer herrlichen Phantasie begabt, hatte schöne Kenntnisse und einen sehr feinen Ausdruck, der ihm so fließend aus der Feder ging, daß man ihn hie und da hätte hemmen mögen. Sufflaminandus erat, wie August zu Haterius sagte. Seine geistige Kraft hatte er vollständig in seiner Gewalt, aber das leitende Gesetz war ihm nicht so deutlich" (dasselbe was Sophocles von Aeschylus urtheilt). „Manchmal gerieth er auf Abwege, wo man sich des Lächelns nicht erwehren konnte, wie wenn er seinen Cäsar, nachdem ihm einer eingeworfen: Cäsar, du thust mir Unrecht, erwiedern läßt: Cäsar thut niemals Unrecht außer mit gerechtem Grund, und dergleichen Dinge, die in der That lächerlich waren. Aber er machte seine Fehler mit seinen Vorzügen gut und es war an ihm immerhin mehr zu preisen als zu verzeihen."

Daß Jonson Shakspeare nicht nach seinem ganzen Werth zu schätzen verstand, das liegt allerdings in der Beschränktheit seiner Natur, aber dafür ist ihm noch kein Vorwurf zu machen. Böswillige Absicht spricht gewiß nicht aus diesem Urtheil. Das wirkliche Vorurtheil aber, das Schlegel's Buch in Deutschland wider diesen Dichter veranlaßt hat, muß man rügen, und ich glaube mich dazu verpflichtet, seit ich ihn kenne. Nach Schlegel's Aeußerungen erscheint Jonson als

1) Die Bemerkung ist vollkommen richtig, daß Shakspeare im Feuer der Composizion viele Phrasen und Wörter nicht in ihrer präcisesten Bedeutung anwendet, was zum Theil seiner nicht vollendeten Schulbildung aufgebürdet werden muß und das seine gebildeteren Landsleute, wie unser Ben, empfanden. Es ist ein Mißverständniß unserer Zeit, daß man alle solche Dinge jezt für Archaismen erklärt. Wenigstens den einen Vortheil haben unsre deutschen Shakspearestücke vor dem Original, daß in ihnen alles ohne Commentar auch von der Bühne verständlich ist.

ein schulmeisterlicher Pedant und Stubengelehrter, der alle seine Weisheit aus den alten Classikern gezogen und Shakspeare's Genie mit seinem Schulstab zu beschmutzen bemüht war. Man darf aber nur einen Blick auf Jonson's Leben werfen, um sich von der gänzlichen Verkehrtheit dieser Ansicht zu überzeugen.

Die von mir benützte Ausgabe Ben Jonson's führt an der Stirne ein vortreffliches Porträt des Dichters, dem man die Wahrheit einer Photographie zuzuschreiben geneigt wird. Es ist ein volles kräftiges Gesicht mit starken decidierten Zügen und auffallend starkem Haupthaar. Wenn die beiden Dichter sich mit Kleinigkeiten geneckt haben, so könnte man bei Shakspeare (der bekanntlich früh kahl wurde) manche boshafte Aeußerung in dieser Richtung entdecken. Er sagt einmal in der Comedy of errors, reicher Haarwuchs sei ein Segen, den die Natur dem Vieh zu gute kommen lasse, denn was sie dem Menschen an Haar entziehe, ersetze sie ihm durch Witz. Bei obigem Porträt kann uns allerdings die schmerzhafte Bemerkung einfallen, warum wir kein so authentisches Bild von Shakspeare besitzen. Aber der sanguinische Shakspeare hatte für sich kein Interesse, sein Gesicht der Nachwelt zu überliefern wie der ohne Zweifel eitlere Ben Jonson, und es ist villeicht besser, daß seine Heroengestalt sich für uns in das Halbdunkel des Mythus zurückgezogen hat, wodurch er nur größer werden kann.

Ben Jonson ist schottischer Abkunft und 1574, also just zehn Jahre nach Shakspeare geboren; er war in seiner Jugend Soldat und zeichnete sich durch seine Tapferkeit in dem Krieg in Flandern aus. Erst später, nach London zurückgekehrt, warf er sich auf die classische Philologie und war besonders durch sein colossales Gedächtniß berühmt. Er schrieb in den verschiedensten poetischen Formen; villeicht war das Marzialische Epigramm seinem scharfen, beißenden Witz die adäquateste. Da aber in dieser Zeit das Theater alle geistigen Kräfte beschäftigte, so ist natürlich, daß er auch auf diese Bahn sich verlocken ließ. Das war für ihn ein Unglück, insofern ihm die glänzendste Periode dieser Dichtform gegenüberstand, welcher seine eigene zu derbe Natur nicht gewachsen war. Er stellt sich zu der romantischen Schule gewissermaßen in das Verhältniß des Aristophanes zu Euripides. Seine Comik war die der Beobachtung, der Natur-

nachahmung und er ist in der That etwa dem moralisierenden Moliere innerlich näher verwandt als der leichtblütigen, imaginativen Shakspeareschule. In unsre Literatur gestellt, läßt er sich am nächsten mit Lessing vergleichen. Zu Shakspeare's früher Kahlheit hat seine Leidenschaft für die Weiber sicher nicht die geringste Schuld beigetragen; an dem cholerischen Jonson rächte sich die Natur von einer andern Seite; er hatte die Neigung zum Trinken und je älter er wurde, desto mehr sieht man seinen Werken die Heftigkeit und Unordnung der Weinlaune an. Er hat von dieser Seite einige Analogie mit unsrem Jean Paul, und wenn er auch länger lebte als Shakspeare, so starb er doch (1637) schon im 63. Jahre, also im Alter Jean Paul's und wie zu vermuthen gleich ihm an der Wassersucht.

Was Ben Jonson von Shakspeare unterscheidet, ist einzig der Mangel an Idealität; es ist bei ihm alles stofflich, mit den Sinnen, mit der Erinnerung und mit dem Verstand aufgefaßt; das Kunstideal steht ihm fern und nur durch Anstrengung und Reflexion hat er es in einigen Werken erreicht. Das meiste aber ist bei ihm realistisch und roh. Aber von Schulstaub und Buchgelehrsamkeit ist er in seiner Poesie weit entfernt; er steht im Gegentheil ganz auf dem Boden des Naturalismus; seine Sprache ist unendlich gemeiner als die shakspearische, weil er bloß die Wirklichkeit copiert, sie so zu sagen zu photographieren sucht. Die allergemeinste Londner Volkssprache kann man nirgends so gründlich wie bei Ben Jonson studieren. Schlegel hat darum Recht, wenn er es außerordentlich schwer findet, ihn ganz zu verstehen. Aus diesem Grund sind aber namentlich seine ersten Werke (wozu auch Tale of a tub gehört) fast ungenießbar. Wirkliche vorzügliche Lustspiele hat er nur viere geschrieben: Volpone, Epicoene, the devil is an ass, the magnetic lady (wenn Schlegel den Alchemist dazu rechnet, so hat er ihn sicher nicht aufmerksam gelesen). Die Vorzüge des mimischen Gedichts kann man im Poetaster und im Catiline als historischen Darstellungen römischen Lebens, so wie im Bartholomew fair und The new inn als Darstellungen seiner heimatlichen Zustände, und etwa im Sad shepherd als einer englischen Idylle finden; das übrige ist ziemlich werthlos. Aber ein Dichter, der vier gute Lustspiele hinterlassen hat, und die in ihrem Wesen der shakspearischen Kunst so ganz entgegengesetzt sind, muß

immerhin eine bedeutende Erscheinung genannt werden, und wenn wir ihn auch den drei gleichzeitigen Namen Shakspeare, Fletcher, Massinger nicht gleichstellen können, so muß er doch als der vierte Mann des reichen altenglischen Theaters anerkannt werden.

Wir wollen jezt die einzelnen Gedichte zu characterisieren suchen.

1) Every man in his humour, comedy, gespielt 1598. Das meiste Prosa, doch auch blank verse dazwischen.

Es gibt uns ein schönes Zeugniß für Shakspeares liberale Gesinnung, daß der zehn Jahre jüngere Rival sich alsbald des Dichters Vertrauen zu erwerben wußte, ja daß er diesen ersten schwachen Versuch des Anfängers auf das Theater einführte und sogar selbst eine Rolle darin gespielt haben soll. Von einer eigentlichen Rivalität hatte er freilich hier noch nichts zu fürchten und das Stück fand wenig Beifall. Eigentlich ist das merkwürdigste an dem Werk, daß wir hier die Sprache derselben Zeit, aber als bloßen Abklatsch gemeiner Wirklichkeit ohne einen Funken von Shakspeares idealer Kraft oder von wirklichem Kunstwerth vor uns haben, zur Widerlegung aller derjenigen, welche behaupten wollten, Shakspeare habe das Beste seiner Poesie schon in der Zeit, so zu sagen in der Luft seiner Tage angetroffen. Es ist hier schwache Characteristik, fast keine Handlung und selbst um nur einen mimischen Effect zu erreichen fehlt dem Poeten die plastische Kraft.

2) Every man out of his humour, comedy, gespielt 1599. Wieder Prosa und etwas blank verse.

Der Inhalt ist im Ganzen wie beim vorigen, so daß die Titel beider Stücke eigentlich gar nichts besagen. Doch ist hier etwas mehr Subjectivität und Virtuosität in ihn gefahren. Das meiste ist photographischer Abklatsch der Wirklichkeit, d. h. die Mode-Phraseologie des Tages, welche wir ohne alle Poesie kennen lernen. Ein plastisches Motiv ist etwa das Tabackrauchen, wo dem Schauspieler zwischen den Dialog jeder Zug aus der Pfeife vorgeschrieben ist; ebenso wird nachher zwischen den Dialog gegeigt. Wenn Jonson einmal ein glückliches Motiv packt, so ist er pedantisch kleinlich darin und hetzt es völlig zu Tode. Eine eigentliche Handlung ist auch in diesem Stück nicht, es sind höchstens drollige Charactere die vorüberziehen, und der dramatische Effect schon dadurch paralysiert, daß der Dichter einige Figuren

als stehenden Chorus auf die Bühne stellt (bekanntlich saßen die critischen Herrn und Stutzer auf der Bühne selbst) welche nun über das Stück reflectieren müssen und dadurch jede Illusion vernichten.

3) Cynthia's revels, or the fountain of self-love, a comical satyr. Gespielt 1600.

Die Quelle dieser mythologischen galanten Hofunterhaltungen ist wohl in Lily's Euphues und seinen Comödien zu suchen; der erste Nachahmer ist Chapman gewesen und der zweite ist Ben Jonson. Auch die shakspearische Prosa schlägt oft diesen Ton an, der vorherschend satirischer Art ist. Das Vorspiel bieten die Kinder der königlichen Capelle, welche das Stück aufführen sollen. Dann kommt Mythologie, Cupido, Mercur, und ein merkwürdiges Motiv Echo, die eine Weile im romantischen Sinn lautspielende Töne anschlägt, welche später Calderon so wundervoll ausgebeutet hat. Aber unser Autor fällt bald in seine hausbackene Satire zurück. Dazwischen viele Stellen im Jambus, der immer da am vorzüglichsten ist, wo er in den didactischen Polterton eines Horaz fällt, dabei aber niemals dramatisch wird. Weiterhin verliert sich das Ganze in reine Witzspiele und Maskeraden, was die beliebte Hofunterhaltnng war und später in den sogenannten masques sich isoliert ausbildete. Die Geschichte des Theaters hat aber damit nichts zu schaffen.

4) Poetaster, or his arraignment (d. h. das Gericht über den Poetaster) eine comische Satire, gespielt 1601.

Endlich ermannt er sich aus den bloßen stylistischen Rodomontaden zu einer wirklichen Handlung und zu historischen Figuren. Ein Lustspiel aus der goldenen Zeit des Augusteischen Alters zu machen war gewiß ein glücklicher Gedanke und für dieses Talent und sein classisches Wissen ganz passend; nur stört, daß er von vorn herein zu verstehen gibt, er sei persönlich dabei betheiligt, und wolle seine literarischen Widersacher an den Pranger stellen, womit er sich eigentlich gleich als classischen Dichter prädiciert. Darum muß auch der Neid in Person den Prolog sprechen.

Man kann dem Stück nicht den Vorwurf machen, der Poet habe zuviel trockne Gelehrsamkeit eingeschaltet (er scheint in der That nur die römischen Hauptpoeten zu kennen) und das Costüm ist nicht viel besser beobachtet als in Shakspeares römischen Stücken. Daß er einige

wirkliche lateinische Poesieen in den Text benuzt hat, ist für diese ganz literarische Comödie durchaus nicht tadelswerth. Der eigentliche Fehler des Stücks fällt aber vielmehr dem ganzen altenglischen Theater zur Last, nämlich die zu derbe Carikierung seiner comischen Gestalten, dann die zu große Breite und besonders die Liebe zum Schmuzigen. Während Shakspeare sich vielfach auf das Gebiet der geschlechtlichen Zote verführen läßt, hat dieser Dichter es vielmehr mit gemeiner Unfläterei zu thun und beide theilen sich also in diejenigen Seiten des Schmuzigen, welche bei Aristophanes im höchsten Grade des Unanständigen vereinigt sind.

Im ersten Act wird zuerst der junge Ovid, der ein Stück seiner amores declamiert, vom Vater gescholten, daß er das jus über der Poesie vernachlässige; dann kommt zwischen Tibull und Ovid die leidenschaftliche Liebe des leztern zur Kaiserstochter Julia zur Sprache.

Im zweiten Act virtuose Schilderung einer Kaufmannsfamilie, die freilich auch mehr englisch als römisch ausgefallen ist. Der reiche Kaufmann hat eine vornehme Frau geheirathet, die sich durch die Hofherrn verführen läßt; der Hof, nämlich Julia und die Schöngeister Ovid, Tibull, Properz machen ihr einen Besuch und brandschatzen das Haus, wofür sie wieder an den Hof geladen wird.

Dritter Act. Jezt wird Horaz eingeführt und zwar in der Scene mit einem Schwätzer, wörtlich nach der bekannten Satire, etwas zu breit aber nicht ohne comische Kraft ausgeführt. Dann aber kommt ein Hauptmann Tucca als miles gloriosus, und diese Figur ist unendlich breit und roh ausgeführt, als gräßliche Caricatur. Der Dichter verwahrt sich im Nachspiel, er könne hier den Stand nicht haben beleidigen wollen, da er selbst sich einst im Kriegsdienst ausgezeichnet habe. Dann kommt wieder eine ganz isolierte Scene zwischen Horaz und Trebazius, ebenfalls wörtlich nach einer Satire, wo Horaz seinen Dichterberuf vertheidigt, aber schwächlich in die Breite gezogen.

Im vierten Act wird nun die Kaufmannsfamilie bei Hof eingeführt, Ovid ist mit Julia zusammen, der Hauptmann verführt die Kaufmannsfrau, und unter wilden Gelagen wird ein mythologisches Festspiel arrangiert, was sowohl eine Profanazion des Göttlichen als moralischen Scandal nach sich zieht und welches der Kaiser Augustus in Person überrascht und die Schuldigen zur Strafe zieht. Dann stiftet

der auf Horaz neidische Hauptmann zwei gemeine Ankläger wider diesen auf; Julia wird eingesperrt und der verbannte Ovid jammert noch unter ihren Fenstern, worauf Julia antwortet, was freilich eine unschöne Reminiscenz aus dem 5 Jahre früher geschriebenen Romeo and Juliet ist.

Fünfter Act. Der Hof des Augustus; die Schöngeister sind versammelt; Virgil kommt von der Reise, übergibt die fertige Äneis, (wie in Göthe's Tasso) liest aber auch gleich daraus vor (das Zusammentreffen von Aeneas und Dido in der Höhle). Dann dringen die Ankläger herein und poltern wider Horaz; ein förmliches Gericht wird organisiert und in englischen Formen ausgeführt; die Angeber werden genöthigt, den Hauptmann als Aufstifter zu nennen, welcher geknebelt wird, die Angeber aber müssen zur Strafe, höchst ekelhaft, ein Vomitiv einnehmen, und die Wirkung desselben wird durch eine lange Scene in ihren herausgestoßenen Klageworten auf die Bühne gestellt. So schließt das Stück buchstäblich mit dem sich erbrechenden Laster.

Diß Stück hat in der That historische Farbe und bewegt sich in natürlicher Steigerung zu einem heitern Schluß. Der Dichter hätte in dieser Weise fortfahren sollen, dann hätte er villeicht das viele überflüssige vermeiden lernen. Das Stück macht dem altenglischen Theater keine Schande und ist wenigstens gelehrter als seine Umgebung. Aber leider hat ihn der historische Boden zu einem gewagteren Experiment verführt.

5) Sejanus, his [1]) fall, gespielt 1603, ganz blank verse.

Von August geht er zu Tiberius, von der historischen Comödie zur historischen Tragödie über. Das merkwürdigste an dem Stück ist wohl, daß Shakspeare sich dafür interessiert, selbst Veränderungen daran vorgenommen haben soll, und daß er bei der Aufführung mitspielte, denn unter dem Personenverzeichniß werden die Hauptschauspieler angeführt und wir finden, daß neben den bekannten Namen der Mimen Burbadge, Hemings, Condel auch William Shakspeare darin aufgetreten. Leider ist nicht angemerkt, in welcher Rolle; da er aber nie Hauptrollen spielte, so vermuthe ich, daß er in diesem Stück etwa die Rolle des Arztes Eudemus gespielt haben könnte. Was nun das

1) Diese Ausdrucksweise, die Ben Jonson überall und sogar für einen Trauerspieltitel geläufig ist, ist der niedrigsten Volkssprache entnommen. Unsre Bauernsprache würde sagen: dem S. sein F.

Stück selbst betrifft, so ist es, wie Schlegel sagt, reine Historie aber fast ohne Poesie, wenn man solche nicht in der bloßen Rhetorik suchen will. Es hat mit der spätern französischen tragédie weit mehr Aehnlichkeit als mit dem englischen Trauerspiel; in der That war schwerlich bis dahin ein historischer Stoff mit so viel Gelehrsamkeit auf die Bühne gebracht worden. Allein die Zeit des Tiberius konnte historisch keine Poesie bieten; es ist nur der Abgrund des sittlichen Verderbens von Anfang bis zu Ende geschildert, ohne irgend eine Steigerung, Abwechslung oder Aussicht auf ein besseres, ideelles, und hat so nichts versöhnendes und nichts wahrhaft tragisches. Der blank verse ist durchgeführt, manchmal aber so nachlässig überfüllt, daß der Vers nur durch Verstümmlung der Wörter scandierbar wird. Der Ton ist durchaus nüchtern, selten einige rhetorische Leidenschaft, aber auffällt, daß selbst in der Tragödie Jonson das unflätige nicht unterdrücken kann; nur hierin bleibt er Engländer und Antifranzose.

Die Exposizion des ersten Acts ist im Ganzen nicht unwirksam angelegt, nur Schade daß vor dem Actschluß ganz unmotivier der Backenstreich des Drusus auf Sejan hereinplatzt, ganz so wie Egmont's Verhaftung durch Alba bei Göthe. Im zweiten Act rächt sich Sejanus, indem er Drusus mit Hilfe von dessen Gemahlin Livia, die er verführt, vergiftet, was den zweiten Act ebenso abrupt abschließt. Merkwürdig und echt Jonsonisch ist, daß Tiberius einen wirklich griechischen Vers citieren muß (wie in Lessings Jugendwerk), in welchem das Schlußwort πυρί auf englisches fury gereimt ist. Der dritte Act ist the senate überschrieben (wie bei Hugo), wo nun die Verhandlung die Verhöhnung aller republicanischen Formen durch den Tyrannen darstellen soll; die einzige ergreifende Stelle ist, wie der fälschlich angeklagte Feldherr Silius sich im Senat durch Selbstmord von der Verurtheilung befreit. Dann bittet Sejanus um die Hand der Livia und Tiberius faßt damit den Argwohn gegen ihn, daß er sich in seine Familie eindrängen und wohl selbst nach der Oberherrschaft trachten möchte; er geht aufs Land und läßt Macro insgeheim als Beauftragten zurück, um Sejan zu beobachten, was aber im Verlauf keine sichtbaren Folgen hat. Im vierten Act ist der Kaiser in Capri und erscheint nicht wieder; die Handlung geräth hier völlig

in einen Sumpf; es soll nur Sejan's allgewaltige Willkürherrschaft und der Anfang der Reaczion gegen ihn unter dem Volk zur Darstellung kommen. Auch der fünfte geht durch diese Steppen weiter, bis endlich in offener Senatssitzung ein langer abgelesener Brief des Kaisers, der die Ungnade wider Sejan ausspricht, die gänzlich unmotivierte Peripetie und Catastrophe herbeiführt. Sejan wird außerhalb enthauptet, zerrissen, selbst seine unschuldige Familie grausam gemordet und damit soll die Tragödie ein Ende erreicht haben.

Der bloße Verstand kann aber keine Tragödie denken und machen.

6) Volpone, or the fox, comedy, gespielt 1605, mehr blank verse als Prosa.

In der langen Dedicazion an die beiden Universitäten, die das Stück mit Beifall aufgenommen haben, spricht der Dichter seinen ethischen Standpunct aus, von der Würde der Poesie, welche alle ribaldry, alle Zoten ausschließen und (wie früher Heywood) moralische Tendenzen verfolgen müsse. Daß sein Lustspiel darum nicht lustig, sondern mit Bestrafung der Schuldigen schließt, das entschuldigt er mit den plautinischen Schlüssen, wo die Kuppler und Betrüger schließlich in's Elend gerathen und büßen. Daß der Vorwurf der ribaldry auch das shakspearische Lustspiel mittrifft, kann nicht geleugnet werden, obwohl eine specielle Anwendung auf ihn nicht vorliegt. Auch der Prolog ist polemischer Art gegen die gemeine tendenzlose Comödie.

Die Scene ist dißmal in's romantische Venedig verlegt, er will also südliche italienische Sitten schildern. Auch die Personennamen deuten darauf, daß er die italienischen Masken im Auge hat. Der Schauspieler Burbadge spielte, wie es scheint, die Hauptrolle des Volpone.

Daß der Jambus überwiegt, ist bemerkt. In der Exposizion des Geizigen, welche deutliche Reminiscenzen von Periplectomenes in Plautus Miles gloriosus enthält, ist das Spottlied auf Pythagoras merkwürdig, weil es an die lateinische Lustspielmetra (◡ — ◡) erinnert, obwohl statt der Alliterazion der Reim eintritt. Es sind aber zum Theil greuliche Knittelverse wie in den frühsten Shakspearestücken.

Das Stück hat unleugbar eine große intensive Kraft und die

mit der shakspearischen Kunst in keiner Weise verwandt ist; dieser Zeitgenosse mußte darum in der That dem großen Dichter imponieren. Konnte er mit seinem Verstand keine Tragödie zeugen, so reicht es doch zu diesem, dem antiken oder vielmehr romanischen Possenspiel. Da Jonson in der Jugend abenteuernd durch die Welt zog, so wird er wohl auch in Venedig gewesen sein, denn diß Stück konnte kaum entstehen, ohne die Anschauung der dortigen Zustände und der dortigen comischen Masken. Es ist alle Gaunerei aufs zierlichste concentriert, und nur zwei sogenannte Unschuldige, die ebendarum bloße Statisten sind, denn diese Poesie hat bloß an der Bosheit und Gemeinheit ihre wirkliche Substanz.

Im ersten Act spielt der Hauptschelm Volpone, der seinen Helfershelfer im Diener Mosca und daneben noch ein grillenhaftes (und eigentlich unmotiviertes) Hausgesinde (Zwerg, Eunuch, Hermaphrodit) hat, hier spielt er den Erbschleicher und hat als verstellter Kranker den Advocaten, Edelmann und Kaufmann für Narren. Das Zwischenspiel bilden einige Engländer, der phantastische Projectmacher mit seiner gemeinen Frau, und der indifferente Reisende. Im zweiten Act tritt der Held als Marktschreier auf und seine lange Rede, auch wenn sie der Natur abcopiert ist, ist ein wahrhaftes Meisterstück. Der Roman mit der Kaufmannsfrau soll bloß die bodenlose Gemeinheit des Ehmanns culminieren lassen, was der dritte Act zu Ende bringt. Es ist vortrefflich characteristisch gedacht, daß der Mann zuerst eine polternde Eifersucht entwickelt und dann freiwillig seine Frau preisgibt. Im vierten Act wird der Gerichtshof als von derselben Corrupzion durchdrungen dargestellt wie die übrige Societät. Der fünfte culminiert insofern der verstellte Kranke sich todt stellt. Dann aber vor Gericht wie der eigene Diener den Herrn verräth, kann es nur mit der allseitigen Bestrafung der Parteien zu Ende gehen.

Dieses Stück muß man neben den niedlichen Versuch stellen, in in welchem Göthe die italienische Posse nachzuahmen versucht hat. Man wird über den Kindesverstand dieses Bestrebens gegenüber dieser Manneskühnheit erstaunen. Ben Jonson ist im selben Jahr, in welchem Shakspeare den Lear geschrieben haben soll, auf dieser ganzen Höhe seines Talents angelangt.

7) Epicoene, or the silent woman, comedy, gespielt 1609, etwa gleichzeitig mit Cymbeline.

Dißmal erhalten wir Londner Figuren und in lauter Prosa, es ist also volle Lebenswahrheit zu erwarten, was für das Shakspeare-Zeitalter immer interessant ist.

Das Stück provociert die Vergleichung mit den Merry wives of Windsor. Dieses steht zwar hoch darüber in der präcisen Characteristik der Figuren und dem poetischen versificierten Abschluß, aber den dramatischen Gehalt und die Spannung der Intrike im Auge muß man unbedenklich sagen, das Stück ist viel besser als die Merry wives und diese Aufführung muß auch Shakspeare imponiert haben. Dieser Effect beruht allerdings auf einer mit dem Verstand calculierten Intrike, die aber wundervoll ausgespart ist. Liest man das Stück mit gewöhnlicher halber Aufmerksamkeit, so muß zuerst die Magerkeit der Handlung, dann die Flachheit aller Charactere, weiterhin die grenzenlose Liederlichkeit der Sitten abstoßen, so daß man gegen das Ende indigniert das Buch aus der Hand werfen möchte; da wird man plötzlich durch die unerwartete Lösung des Knotens überrascht und erinnert sich erst hinterher der schwachen längst vergessenen früheren Züge, die darauf vorbereiten sollten. So ist das Ganze eigentlich ein Vexierstück.

Es ist jedenfalls ein Jahrzehnt später als die Merry wives geschrieben, und meine Vermuthung ist, es hat auch seinen Ausgangspunct aus diesem Stück genommen. Man erinnert sich, daß dort in der Catastrophe zwei Freier mit Knaben anstatt der Braut copuliert werden, was dem gelehrten Ben Jonson freilich auch eine Reminiscenz aus Plautus Casina heißen konnte. So faßte er den Grundgedanken, statt der Braut, die ja auf dieser Bühne ohnehin durch Knaben gespielt wurde, einen wirklichen Knaben in die Illusion des Stücks hereinzustellen, diese Ficzion aber dem Hörer und Leser bis auf die lezte Seite zu verstecken und darauf beruht der ganze Effect des Stücks. Daß er darum dieses Weib mit dem griechischen Namen ἐπικοινη (generis communis) tauft, ist jedenfalls für das große Publicum eine viel zu gelehrte Anspielung, um die beabsichtigte Wirkung voreilig zu zerstören. Der Verlauf ist folgender:

Erster Act. In der ersten Scene wird uns ein Knabe oder

Page (boy) unter diesem Namen vorgeführt, der nachher die Hauptrolle zu spielen hat, den wir aber bald aus den Augen verlieren. Die Cavaliere geben die Grundlage der Intrike an.

Zweiter Act. Nun ein echtenglischer Hypoconder und alter Junggeselle, der in der lermenden Hauptstadt sich krankhaft vor allem Lerm absperren will (man begreift nicht, warum er in der Stadt bleiben muß) und der sogar seine Diener so abgerichtet hat, daß sie ihm bloß durch Zeichen antworten. Dieser Character ist natürlich an sich mit allem Drama im Widerspruch und kann bloße Monologe halten. Der Griesgram hat aber dabei die abnorme Grille, noch im Alter heirathen zu wollen, wenn er eine Frau fände, die nicht spräche. Auf diesen Grund fußend hat sein Neffe, der ihn beerben will, die Intrike gebaut, daß er ihm einen Knaben in der Verkleidung einer stummen d. h. kaum redenden einsilbigen Braut unterschiebt. Zunächst macht jezt einer der Freunde des Neffen aus eigenem Antrieb den Versuch, dem alten Herrn das Heirathen auszureden; dieses Motiv, eine seitenlange Anrede des Truewit an den Alten ist natürlich wieder ganz undramatisch, gerade wie die Marktschreiers-Rede im vorigen Stück; sie führt auch zu keinem Ziel und in der folgenden Scene wird die verkappte Braut wirklich dem Alten vorgestellt und er sogleich von ihr bezaubert; auch diese Scene ist fast bloß Monolog.

Dritter Act. Die gegenüberliegende Schenkwirthschaft. Das Ehpaar Otter ist derbe Caricatur, aber an sich nicht comisch genug für theatralische Wirkung, wie etwa bei Shakspeare, denn die Comik beruht hier nicht auf den Characteren. In der folgenden Scene kommt nun der erste bedeutende Theatereffect, indem die bisher stumme Braut unmittelbar nach der Trauung auf einmal als gewöhnliches Weib zu sprechen anfängt und den Alten ebenso überrascht als erschreckt. Diß ist ein höchst wirksam ausgespartes Motiv und in der That bewundernswürdig; man glaubt nämlich hier die Peripetie gegeben und doch erweist sie sich am Schluß nur als ein musicalischer Trugschluß, d. h. als durchgehendes und Uebergangsmotiv. Dann werden drei liederliche Weiber eingeführt nebst der übrigen Societät, welche den Alten durch Hochzeitsanstalten und Lerm zur Verzweiflung bringen.

Vierter Act. Dieser Act ist wohl der schwächste, weil die

Nebenfiguren allein agieren. Das zum Duell gehetzte Paar von Feiglingen Daw und Lafoole ist eine breite und manierierte Ausführung des Shakspeare-Motivs in What you will (das zwei Jahre älter ist). Diese beiden Wichte werden hier benützt, um zu pralen, sie haben die Braut des alten Herrn schon vor der Hochzeit verführt, was den nicht eingeweihten Zuschauer empören muß.

Fünfter Act. Da der alte Herr um alles in der Welt wieder geschieden sein möchte, so werden der Capitän Otter und der Barbier Cutberd als Rechtsgelehrte maskiert und eine juristische Verhandlung des Casus vorgenommen; nachdem alle möglichen Rechtsmittel für die Scheidung vorgebracht sind, bleibt dann übrig, daß der alte Herr sich freiwillig für impotent erkläre, was er mit Vergnügen unterschreibt, und nachdem diß erreicht ist, wird als zweiter und Hauptttrumpf das Geheimniß enthüllt, daß die angebliche Braut ein Knabe gewesen.

8) The alchemist, comedy, gespielt 1610. Spielt wieder in London aber ganz im blank verse; die Schauspieler Burbadge, Hemings, Condel treten darin auf.

Diß Stück ist kein Schauspiel, wenigstens kein dramatischer Gehalt vorhanden, sondern bloß ein mimischer, der als characteristisches Zeitbild von Interesse ist. Die Situazion ist übrigens aus Plautus Mostellaria entlehnt und in London localisiert. Während einer Epidemie (plague) hat sich ein Londner Bürger aus der Stadt geflüchtet und das Haus seinem Diener anvertraut, dieser aber in der Zwischenzeit Gesindel eingenommen, und zwar einen Goldmacher und Hechsenmeister und ein öffentliches Mädchen; er selbst ist der Helfershelfer des Betrügers und so ziehen die drei in Gemeinschaft Vortheil von dem Aberglauben des Publicums. Es ist schauderhaft ausgeführt, in welchem fürchterlichen Grade diese Zeit noch die phantastischen Grillen der Menschen brandschatzte. Lustiger findet sich dieser Stoff in einem Zwischenspiel des Lope de Vega ausgeführt, das ich übersetzt habe. Dieser englische Goldmacher zieht alle Arten von Menschen aus, und als ein Haupthilfsmittel ist diesem noch eine gemeine Kuppelei unterschoben, indem er den Männern die Königinn im Glas, die Feeenköniginn zu zeigen verspricht, worauf sie mit der Dirne zusammengebracht werden, die ihnen nebenher die Taschen leert u. s. w. Schlegel hat es getadelt, daß der Dichter das Goldmacher- und

Adepten-Jargon zu breit ausgebeutet und verwendet hat; es ist wahr, die zwei ersten Acte sind ganz davon angefüllt, aber das ist eigentlich der einzige Stoff des Dichters, und man muß gestehen, daß es keine kleine Arbeit war, sich so in diese Phraseologie hineinzustudieren. Im dritten Act kommt noch ein weiteres Ingrediens, das pietistische Jargon zweier Amsterdamer Sectierer, welche auch ihr Glück beim Goldmacher probieren und sogar auf den Vorschlag der Falschmünzerei eingehen; einigemal wird Heidelberg als ein Sitz zauberischer Weisheit erwähnt und merkwürdig wird der Diener zuweilen Ulen, einmal Ulenspiegel angeredet (in einem andern Stück schreibt er owlspiegle). Im vierten Acte spielt einer die Maske eines spanischen Offiziers und spricht wirkliches Castilisch. So geht diß Schubladenstück in isolierten Scenen vier Acte durch, bis mit dem fünften die Catastrophe da ist durch die Ankunft des Londner Bürgers (wie in der Mostellaria), da kann es nur mit Polizei und Bestrafung der Spitzbuben abschließen, während der Herr dem Diener seinen Fehltritt verzeiht.

9) Catiline, his conspiracy, tragedy, gespielt 1611, blank verse, die früher genannten Schauspieler. Das Stück fällt in der Zeit mit Shakspeare's leztem Stück Tempest zusammen.

Schlegel hat es ausgesprochen, daß dieses Stück besser construiert ist als der Sejanus. Das ist richtig; es ist eine methodische Entwicklung des Factums nach den historischen Quellen und Shakspeare hätte das nicht so machen können. Aber in diesem Sinn ist jeder Criminalproceß, wenn er öffentlich, mit Zeugenverhör und Advocaten verhandelt wird, dramatisch, ein psychologischer Proceß, der unser Interesse in Anspruch nimmt. Aber nicht alles dramatische in diesem Sinn ist zugleich Poesie. Shakspeare's historische Dramen sind schön, weil sie mit einem lyrischen Element durchwoben sind, das überall den dramatischen Faden durchbricht oder doch durchscheint und das ist das Geheimniß des Genius in aller Poesie. Eine brave Arbeit liegt hier vor, aber der bloße Verstand macht hiemit noch keine wirkliche Tragödie.

10) Bartholomew-Fair, comedy, gespielt 1614, ganz in Prosa.

Dieses Stück ist villeicht das interessanteste, um die ganz gemeine Sprache der shakspearischen Zeit in ihrer kunstlosen Unmittelbarkeit zu studieren; um es aber genau zu verstehen, müßte man der heutigen

Volkssprache ganz mächtig sein, und auch dann wird schon vieles völlig veraltet sein. Es ist ein völliger Mimus und Schubladenstück, das eigentlich gar keine Handlung verfolgt; es sind die Charactere der gemeinen Marktweiber und Marktverkäufer und der neugierigen Käufer, und alles was dabei einer Handlung gleich sieht, geht aus gemeinen Taschenspielerstücken, damit contrastierendem Puritaner-Jargon und dazu gehöriger Ascetik hervor. Auch dem Dialect hat er einigen Raum gegeben, worunter bei ihm immer der gemein redende Irländer die Hauptrolle spielt. Diß dreht sich aber hauptsächlich darum, daß der Ire kein scharfes s aussprechen kann, so daß alle s mit englischem sh zusammenfallen, was man ebenso altgermanisch nennen könnte und uns zum Theil an unser heutiges Schwäbisch erinnert, z. B. in Fällen, wie oneshtesht der ehrlichste. Das zweite Moment ist, daß diese Kelten die beiden englischen th nicht kennen und dafür die entsprechenden Schlaglaute t und d setzen. Das dritte, daß die englischen Anlaute w und wh durch gewöhnliches v, zuweilen auch seltsam durch ph also f ausgedrückt werden, was also auf keltischen Lautverwechslungen beruht. Zum Abschluß hat der Dichter ein Puppenspiel von Hero und Leander benützt, das stark an das Shakspearische Pyramus und Thisbe erinnert; nur läuft in unsrem Stück alles mehr auf die gemeinste Schimpferei und Prügelei hinaus.

11) The devil is an ass, comedy, gespielt 1616, in Shakspeare's Todesjahr. Anfangs und am Schluß kecke gereimte Amphibrachen, das Stück selbst im blank verse, aber so wild und nachläßig, daß er oft kaum mehr zu scandieren ist.

Jonson wußte so gut wie wir, daß sein Volpone sein vortrefflichstes Werk ist; jezt, 42 Jahr alt, beschloß er sein Hauptwerk noch einmal zu erreichen und ich glaube, es ist ihm gelungen; die Composizion ist villeicht noch genialer. Die Wette des Teufels, welche das Stück eröffnet, nennt Schlegel ein Plagiat, ich vermuthe, daß er den bekannten Belfegor von Machiavel im Sinne hat. Für die weitre Ausführung, wie die einseitige Liebeserklärung und die Zusammenkunft an den Fenstern liegen andre italienische Novellen zu Grund. Dann die Partie, wo der Galan als Spanierin auftritt, ist ebenfalls italienischer Novellenstoff und für die altenglische Bühne von selbst indiciert, da die Weiber hier immer durch Jünglinge

gespielt wurden; daß es aber in der Epicöne und hier innerhalb der Illusion des Stücks geschieht, war auf dieser Bühne neu und genial und mußte seinen Effect machen. Doch hat der englische Dichter den italischen Stoff nicht auf die beabsichtigte frivole Spitze getrieben; denn der geprellte aus Eifersucht verrückt gewordene alte Ehmann wird schließlich durch die Unschuld seiner Frau überrascht und die Verhältnisse wieder in's Gleiche gebracht. Ich finde die Catastrophe dieses Stücks höchlich genial und dramatisch meisterhaft. Aber die Ausführung in den oft kaum lesbaren Jamben muß man doch liederlich nennen.

Mir drängt sich bei diesem Stück eine villeicht barocke Phantasie auf. Es ist bekannt, daß Shakspeare bei einem Besuch seiner Freunde Drayton, Ben Jonson u. a. in Stratford einem Gelage angewohnt haben soll, wodurch er sich ein Fieber zugezogen, an dem er nach wenigen Tagen starb. Sollte man nicht denken, der als Trinker bekannte Ben Jonson habe damals diß sein neustes wildes Product in der Trinkgesellschaft Shakspeare und den Freunden vorgelesen? Dann wäre diß in jeder Hinsicht merkwürdige Stück villeicht auch noch der zufällige Anlaß zu Shakspeares Tode geworden.

12) The staple of news, comedy, gespielt 1625; blank verse, nur die Zwischenspiele der allegorischen Figuren in Prosa. In der induction kommt wieder der früher erwähnte Hieb auf Shakspeare's Cäsar vor, aber Shakspeare war schon lange todt.

Die Kraft des Dichters scheint hier ganz erschöpft. Die neue Erscheinung eines Neuigkeitsbüreaus d. h. einer Zeitungsredaczion in London scheint das Grundmotiv, und die Scenen, wo die neusten politischen Nachrichten dieser Zeit aus Europa und America berichtet werden, sind die besten des Stücks. Dem ist aber eine langweilige didactische Fabel mit der elenden Allegorie Pecunia untergeschoben. Ein Vater meldet seinem leichtsinnigen Sohn seinen Tod und schleicht sich als Bettler ein, um des Sohnes Verschwendung zu beobachten. Des Alten Bruder, ein Wucherer stellt das Gegenstück des Verschwenders dar. Aber eine eigentliche Handlung ist gar nicht vorhanden; es bleibt so nur die Enthüllung des Alten und die Herstellung der frühern Verhältnisse übrig. Nur eine Einzelheit ist noch der Bemerkung werth; der Dichter zeichnet einmal einen Geizigen, der „sogar

seinen Blasebalg zubindet, damit kein Wind verloren gehe." Dieser Witz wird gewöhnlich dem viel spätern Avare von Moliere als original zugeschrieben.

13) The new inn, or the light heart (der Gasthof zum leichten Herzen) comedy. Zu diesem Stück hat der Dichter im Druck die von Schlegel citierte Angabe: as it was never acted but most negligently play'd by some the king's servants and more squeamisly beheld and censured by others the kings subjects (gedruckt 1631), woraus Schlegel den Schluß zieht, Ben Jonson habe überhaupt auf der Bühne kein Glück gemacht, was aber nicht wahr ist. Das Stück spielt in England auf dem Lande, in Barnet, 11 englische Meilen nördlich von London. Es ist, einige Rechtsformeln abgerechnet ganz im blank verse.

Wenn Schlegel es nach jener Angabe für ein verunglücktes Lustspiel erklärt, so scheint er es kaum gelesen zu haben. Ob der Durchfall des Stückes ein Werk der Intrike war, wie der Dichter ausgibt, können wir nicht wissen; gewiß aber sind schlechtere Stücke auf der englischen Bühne durchgegangen. Ein gutes Stück ist es freilich nicht. Das schlimmste ist, daß ein ganz complicierter Roman vorausgesetzt ist, ehe das Stück beginnen kann; dadurch war freilich eine überraschende Catastrophe zu gewinnen. Aber einzelne Partieen sind, sofern sie ein lebendiges Bild dieser Zeit geben, sehr interessant. Allerdings erinnert die Erfindung des Liebesgerichtshofs ziemlich deutlich an ein Bestreben des Dichters, den Effect der Hauptscenen des Merchant of Venice nachzuahmen, aber da ist seine Rhetorik viel zu platt um auch nur die entfernte Vergleichung auszuhalten. Es ist eher die polternde Moral der Molierischen Tugendhelden, die uns hier entgegentritt. Dann sind auch die comischen Partieen viel zu breit in die Länge gezogen. Und die Catastrophe soll wieder die Merry Wives überbieten; ein Knabe ist als Mädchen geheirathet worden, der hinterher wieder ein Mädchen ist. Die erste Liebhaberin interessiert nirgends für sich und das intrikierende Kammermädchen wird vollends ohne ihr Verdienst zur Lady erhoben. Das Ganze ist zu sehr calculiert und daneben merkt man zu bald, daß die forcierte Laune des Poeten nur die künstlich gesteigerte Weinlaune des Trinkers und keine parnassische Begeisterung ist.

14) The magnetic lady, or humours reconcil'd, comedy. Wenn aufgeführt ist nicht angegeben, aber nach der induction zunächst nach dem vorigen Stück. Er sagt dort, er fühle seine Carriere zu Ende gehen. Diß Vorspiel, Chorus genannt, führt zwei critische Zuschauer mit einem Knaben der Schauspielergesellschaft ein, welche das Stück nach jedem Act in Prosa besprechen, während es selbst in Jamben läuft.

Diß Stück ist viel besser als das vorige und in der That die wahre Kraft des Dichters wieder erwacht. Da er sich aber den Gehalt der griechischen Lustspiele zum Vorwurf zu geben scheint, so ist die Handlung in moderne heimische Verhältnisse übertragen, nothwendig unsauber ausgefallen. Eine angesehene Dame hat eine Nichte und ihre vertraute Dienerin eine Tochter, jener Kammerjungfer. Im Verlauf des Stücks ergibt sich, daß das Fräulein schwanger ist und niederkommt; aber es kommt zugleich an den Tag, daß die Dienerin beide Kinder in der Wiege verwechselt hat (die Wahrscheinlichkeit ist bloß postuliert), so daß ihre eigne Tochter jezt das uneheliche Kind hat und das wahre Fräulein unbescholten ihren Freier bekommt. Der Bruder der Dame, ein Wucherer, ist das Parergon im Stück, und wird für seinen Geiz gestraft; der Magnetismus ist Nebensache und bloßer Spaß. Das Stück ist im Anfang breites Geschwätz, spannt aber im Verlauf und die Intrike ist mit großer Kunst hinausgeführt.

15) A tale of a tub (eine Zubergeschichte, nach Art der Plautinischen Titel), comedy, im blank verse, doch am Schluß eine masque im Knittelreim. Spielt in Finsbury-Hundred, jezt dem nördlichen Stadttheil von London, der aber zu des Dichters Zeit noch einen halbländlichen Character gehabt zu haben scheint. Eine Jahreszahl ist nicht angegeben, da aber Königin Elisabeth öfters als lebend erwähnt ist, so muß es vor 1603 geschrieben sein. Der Dichter will eine Burleske aus dem Volksleben geben und schreibt daher den gemeinsten Volksdialect; darunter ist die alte Pronominalform hun merkwürdig, die er nicht nur für ihm, ihn, sondern auch pluralisch für sie, ihnen gebraucht (wie im Holländischen).

Der Poet übt sich in der Virtuosität, die niederste Gesellschaft zu photographieren, allein die Fabel ist so schwächlich entwickelt und die

Intrike so lax, daß es sicherlich eine Jugendarbeit ist. Der eigentliche Grund dieser Schwäche liegt darin, daß die gestohlene Braut, die drei oder vier Männern von Hand zu Hand geht, gleich anfangs erklärt, sie wolle nur einen Mann, auf die Person komm' es ihr just nicht an. So kann es dem Zuschauer auch nicht darauf ankommen.

16) The sad shepherd, or a tale of Robin Hood. Ohne Jahreszahl; der Prolog sagt, der Dichter schreibe schon 40 Jahre für die Bühne, habe aber Anfangs nicht gleich das rechte „Loch" getroffen, erst allmählich sei ihm der Beifall zu Theil geworden. Dißmal will er eine Pastorale schreiben, wo er gewiß an Tasso und Guarini gedacht hat, fügt aber sogleich bei, da er ihren einheimischen Robin Hood zum Helden wähle, müsse ihm auch erlaubt sein, dem pastoralen Styl den englischen Witz und die Comik beizumischen. Die Scene ist in dem für diese Volksfigur classischen Local, dem Sherwood (Wald) am Flusse Trent in Nottinghamshire. Es ist aber nur ein Fragment.

Der seufzende Schäfer ist eine ganz an die romanische Pastorale erinnernde Figur; besser ist die Familie der Hechse gezeichnet, und die Blendwerke sind mit Phantasie angelegt; aber in Beschreibung des Zauberwesens geräth der Dichter in die gefährliche Concurrenz mit Shakspeare, dessen Zierlichkeit er nicht erreicht. Vom dritten Act ist nur das argumentum und der Anfang übrig; es ist also die Hälfte eines fünfactigen Stückes.

17) Mortimer, his fall, tragedy.

Die Geschichte Mortimers unter Eduard III. sollte ein Trauerspiel geben, mit Chören in den Zwischenacten; es ist aber nur die Disposizion und ein kleiner Anfang des Stückes übrig.

Die masques sind Hofmaskenspiele, das meiste in Versen zum Gesang eingerichtet, zuweilen Dialog dazwischen, der aber niemals ein dramatisches Interesse anspricht (auch nicht in den antimasques die Schlegel erwähnt). Zuweilen läßt sich einiges mimische Interesse herausfinden. Das witzigste Stück darunter ist eines, in welchem einige Abgesandte vom Mond auf der Erde ankommen und den dortigen Zustand beschreiben, was natürlich in lautre Satire auf die irdischen Verhältnisse ausschlägt. (Unser Jean Paul hat ähnliche Phantasieen.) In einem andern Stück wird der König auf seiner

Reise in Wales begrüßt, wo das wälisch-englische Jargon den Stoff bietet und breit ausgebeutet ist; daneben wird aber auch zuweilen einiges wirklich kymrische gesprochen, was sich der Dichter hat liefern lassen, da er gewiß kein Keltisch verstand (so wie Shakspeare).

Endlich hat Jonson auch eine der ältesten englischen Grammatiken geschrieben, was für einen Zeitgenossen Shakspeare's von Interesse ist. Was die Lautlehre betrifft, so sind die Consonanten schon fast völlig nach heutigem Werthe bestimmt, er vergleicht das harte und weiche th vortrefflich mit griechischem ϑ und δ, und meint, schon die Angelsachsen haben beide Laute mit zwei verschiedenen Zeichen (dem isländischen thorn und durchstrichnen d) unterschieden, wie noch heute behauptet wird; er unterscheidet auch s und z als harten und weichen Laut wie die heutige Theorie und gibt für w und wh die griechische Bezeichnung ο und hο. Da er aber dialectisch auch v für f schreibt, so ist die Neigung des englischen v zum Laut β doch auch ausgesprochen. Dagegen in den Vocalen muß zu dieser Zeit vieles noch anders geklungen haben, als es heute der Fall ist. In seiner Formenlehre ist das merkwürdig, daß ein Engländer im Verbum den Verlust der Pluralflexion beklagt. (Allerdings hat der fast gleichzeitige Spencer noch die Endungen loven, loveden festgehalten, die dem classischen Englisch in eine einzige Silbe zusammenschrumpften.) Ganz unglücklich aber fühlt sich unser Grammatiker, wenn er im Verbum als erste Conjugazion das schwache Verbum abgehandelt hat und nun in Verlegenheit ist, wie er den deutschen Ablaut der starken Conjugazion in übersichtliche Classen zusammenfassen soll. Hier war mit dem Neuenglischen freilich nichts anzufangen und diese Wissenschaft war auch nicht dem englischen Volksstamm vorbehalten.

3. Massinger.

Plays, 4 Bände, Ausgabe von Gifford, London 1805.

Massinger ist 1584 in Salsbury geboren; sein Vater stand in Diensten des Earl of Pembroke. 1602 kam er nach Cambridge und soll auf der Universität catholisch geworden sein. Dadurch scheint er isoliert und mittellos geworden zu sein. Er kam 1604 nach London, schrieb Anfangs nur in Gesellschaft mit andern für das Theater, denn

erst 1622 erschien sein erstes Stück, das wir besitzen, The virgin martyr, das noch in Companie mit Decker geschrieben ist, 1623 wurde sein Bondman aufgeführt und 1629 sein Renegado. Er starb den 17. März 1640 und wurde neben seinem Freund Fletcher begraben. Er wird von allen seinen Freunden wegen seiner Bescheidenheit und Redlichkeit gepriesen; gewiß ist, daß er immer arm blieb. Gifford will ihn über Shakspeare stellen im rhythmischen Fluß der Verse; er liebt es, Wörter wie partial, nation dreisilbig (mit Zählung des i) zu brauchen. Er war, wie sich versteht, ein aufrichtiger Bewunderer Shakspeare's und in dessen Rivalität mit Ben Jonson stellt er sich immer auf des erstern Seite.

Gifford giebt einen Essay of the dramatic writings of M. von John Ferriar von 1786 und eine Critik seiner Dramen von Dr. Ireland. Jener sagt, Massinger sei unbekannt geblieben, weil er von andern bestohlen worden; er sei der gelehrteste der englischen Dramatiker, Würde und Eleganz sein Hauptverdienst, dagegen sei Mangel an Leidenschaft (?) auch an Witz (Comik) er sei mehr beschreibend als leidenschaftlich (rather eloquent than pathetick). Keiner außer Shakspeare stehe über ihm. Irelands Urtheile sind geistreich.

Gifford nennt 38 Stücke, die ganz oder zum Theil von M. Davon sind uns 20 völlig verloren, die 18 übrigen enthält unsere Ausgabe. Ueber die 5 ersten haben wir oben (VI) gesprochen. Die weiteren sind:

1) The parliament of love. Diß Lustspiel ist vom Herausgeber zum erstenmal nach einem defecten Manuscript gedruckt. Der Inhalt die bekannte Tradizion über die französischen Liebeshöfe; König Charles VIII. vom Ende des 15. Jahrh. Scene in und um Paris.

So weit sich aus dem mangelhaften Text erkennen läßt, ist das Stück geistreich angelegt; das französische Local soll die freien Sitten entschuldigen und der Schluß eine sittliche Lösung geben. Allein die mittlern Partieen sind mit einer maßlosen Licenz ausgeführt und haben dem spätern Conversazionsstück wie Congreve u. a. den Weg gezeigt, um liederliche Sitten ohne alle moralische Grundlage mit Behagen auf die Bühne zu stellen. Das Stück ist zwar nicht zotig schmutzig wie die ältere Bühne, aber gegen Massinger's Natur doch übermäßig unzüchtig ausgeführt.

2) The roman actor, tragedy, gespielt 1626 gedruckt 1629.

Der Schauspieler John Taylor spielte die Hauptrolle des Paris; der Dichter nennt es einmal sein bestes Werk (bis daher). Suetonius und Dio Cassius sind die Quellen, im Leben des Domizian.

Diß Stück ist wenig werth. Der Dichter hat sich hier ganz in die Schule Ben Jonson's begeben und Shakspeare den Rücken gekehrt. Dieser konnte kein römisches Sujet mit so viel historischer Treue schreiben, aber die Poesie ist ganz ausgeblieben, es ist alles nakte Naturwahrheit ohne die Naivität eines Götz von Berlichingen oder die reflectierte Characteristik im Wallenstein. Der Dichter hat sich selbst darüber geteuscht und seine bessern Werke sind nicht bloß calculierte Geschichte; sie sind ihm freilich auch mehr stückweise als im Ganzen gelungen.

3) The great duke of Florence (der Großherzog Cosimo) Lustspiel, gespielt 1629, gedruckt 1636.

Ein sehr zierliches und völlig sittenreines Gedicht, das einen ganz andern Autor vermuthen läßt als das vorige Lustspiel. Das unverkennbare Vorbild ist All's well that ends well; freilich ist die starre Kraft des Originals weit abgeschwächt, aber dem Nachfolger Shakspeare's war in der That nichts besseres mehr übrig gelassen. Das Liebespaar Giovanni und Lidia ist rein und schön durchgeführt, hebt sich aber leider nur durch zwei Uebelstände hervor; der eine, daß das zweite Liebespaar, Sannazaro und die Prinzessin schwächlich gezeichnet sind und nun durch die umgedrehte mésalliance einen Parallelismus gegen das erste Paar bilden; der zweite, daß der Character des Fürsten, des florentinischen Cosimo, der freilich nicht streng historisch gefaßt ist, hier durchaus eine zweideutige Rolle spielt, indem man nicht recht weiß, ist er wirklich verliebt oder spielt er nur mit den Worten, um seine Großmuthsrolle effectvoller zu machen. Die Spannung des Stücks beruht einzig auf dieser Ungewißheit und das gibt dem Ganzen einen etwas kühlen und erkältenden Grundton. Die einzige comische Scene der Petronella ist darum reizend, weil sie ganz lebenswahr gehalten ist, wogegen der Narr Calandrino zwar den Namen des Boccazischen florentinischen Gimpels führt, sonst aber zu wenig wirklichen Witz entwickelt, so daß uns Lessings Wort einfällt, Massinger sei mehr Tragiker als Comiker. Es ist dem shakspearischen

psychologischen Schauspiel gegenüber ein heiter spielendes Conversazionsstück, das man den bessern Calderonischen vergleichen darf.

4) The maid of honour, tragicomedy, gedruckt 1632.

Diß ist ein wunderliches zum Theil verzwicktes Gedicht. Vortrefflich und prächtig sind allein die Kriegsscenen und darin der Bastard Bertoldo, so weit er Soldat ist, der glänzende Mittelpunct. Aber dieser Mann wird abgöttisch geliebt von zweien Weibern, deren eine ganz sinnlich gehalten ist und eben so leichtsinnig sich ihm an den Hals wirft als sie ihn wieder entschlüpfen läßt, die andre aber, auf die der Dichter das Hauptgewicht legt, Camiola, ist als Schönheit von allen Männern angebetet, die in der That trefflich hierin contrastiert sind; der gemeine Fulgenzio, der resignierende Adorni und der simpelhafte Sylli (der gracioso des Stücks) sind nur Folien für Bertoldo; allein sein Character hält nicht Stich und wird zu Schanden und diß ist bloß erdacht, um die Primadonna zu heben, welche nach des Dichters catholischen Sympathieen freiwillig entsagt und in's Kloster geht. Diß Motiv war auf der englischen Bühne ungewohnt und wirkte darum als Neuigkeit. Aber das Ganze ist so doch nur disjecta membra poetae und der Schluß elegisch schwächlich.

5) The picture, gespielt 1629, gedruckt 1630. Der Stoff aus einer Novelle in Painter's Palace of pleasure. Das Stück machte bei der Aufführung Glück, Tailor spielte den Ritter Matthias.

Es ist eigentlich im Grundgedanken aus Cymbeline genommen, Herausforderung zur Verführung durch Wette und Eitelkeit, aber der Nachfolger hat die shakspearischen Motive, die selbst bis auf die Grenze des Schönen schweifen, durch grasse Sinnlichkeit und Unanständigkeit zur völligen Parodie und Travestie hinaufgesteigert. Darum ist das Stück im Ganzen widerlich. Sophia ist allerdings der idealische Character, der entfernt an Imogen erinnert, aber Mathias ist ein schwächerer Held als Posthumus, und die politischen Hauptpersonen Ladislaus und Honoria streifen an niedere Caricatur, jener durch Schwäche, diese durch Eitelkeit. Ein hervorstechender Character ist der Rath Eubulus, der einzige ganze Mann, der als Philosoph dem schwachen König die derbsten Wahrheiten in's Gesicht sagt. Auch die niedrig comischen Nebenpartieen sind zum Theil vortrefflich. Endlich ist das der Volkssage angehörige Motiv des Zauberbildes, wofür sonst ein Ring

oder Spiegel gebraucht wird, zwar mit der realen Ausführung des Stückes im Widerspruch, nimmt aber demselben nichts von seinem psychologischen Werth. Das slawisch-ungrische Costüm ist nur eine weitere Mystificazion des reinmenschlichen Problems.

6) The emperor of the east, gespielt 1631, gedruckt 32. Geschichte des jüngern Theodosius nach den Byzantinern.

Eine werthlose Arbeit; sie soll auf einer historischen Anecdote beruhen, aber die byzantinische Hofgeschichte ist nicht durch poetische Motive berühmt. Das Stück hat keinen dramatischen Nerv und die Leidenschaften sind durchaus schwächlich gezeichnet. Der Prolog bei Hof sagt, das Stück sei sittenrein, daß es die Königin ohne Erröthen anhören könne. Das scheint der Hauptzweck und villeicht einige Anspielungen auf politische Gegenwart beabsichtigt.

7) The fatal dowry (die gefährliche Mitgift), Trauerspiel, gedruckt 1632. Massinger schrieb es in Gemeinschaft mit Field, es scheint darum aus seiner früheren Periode. Bekannter wurde später die Nachahmung von Rowe: The fair penitent. Charolois' Aufopferung für den Vater soll von Cimon entlehnt sein nach Valerius Maximus Bericht.

Diß ist eines der bedeutendsten Werke des altenglischen Theaters obwohl es ein nachshakspearisches Werk ist. Was aber vor allem in's Auge springt, ist das, es fehlt ihm jede Art dramatischer Einheit, nicht nur in der Handlung, sondern auch im Styl. Daraus ergibt sich von selbst, was wir schon wissen, daß es nicht Eines Mannes Werk ist. Das tragische Pathos ist jedenfalls Massinger's aber die leichten und leichtfertigen Partieen sind ganz außer seiner Manier, ja gegen seine Art meist in Prosa verfaßt. Wir müssen also das Werk stückweise betrachten.

Der erste Act ist eigentlich eine geschlossene Handlung für sich. Schon Shakspeare und andre hatten vielfache Vorbilder geliefert, welchen Effect auf der Bühne eine Gerichtsverhandlung bieten kann. Massinger hat aber hier in seiner Kunst, eine vortreffliche Exposizion zu machen, eine an eine Masse von Personen vertheilte Bewegung zu gemeinschaftlichem Ziele langsam und methodisch hinzuleiten, in Wahrheit sich selbst übertroffen und diese Partie ist bewunderungswürdig. Der Inhalt ist freilich an sich nicht dramatisch. Burgund

als selbständiges Herzogthum in seinem Ausgang bot die historische Grundlage; aus dem lezten Herzog Karl dem Kühnen ist ein tapfrer Marschall geworden, der die verhängnißvollen Schlachten gegen die Schweizer mitgemacht, sein Vaterland gerettet und sich in Finanznoth gestürzt hat, durch den Undank des Landes aber nun wegen Schulden gefangen gesetzt worden und im Gefängniß gestorben ist. Um nach mittelalterlichen Begriffen seine Leiche, auf die die Schuldner Faustpfand legen, begraben zu können, begibt sich sein edler Sohn, selbst Offizier, freiwillig in die Gefangenschaft, nachdem er verschmäht hat, den hassenden Oberrichter bestechen zu wollen. Er wird durch einen ebenso ehrenhaften Freund unterstützt. Jener heißt Charolois (wie die Engländer glauben aus Carolus verhunzt), dieser Romont. Der Act hat also bloß den Zweck, uns für die Ehrenhaftigkeit und Aufopferung dieses Jünglings zu interessieren.

Der zweite Act soll nun die Handlung weiterführen. Die Leiche des Vaters wird zu Grabe getragen und der Sohn hält ihm auf der Straße eine Parentazion, in welcher er sein Pathos noch auf die lezte Höhe steigert. So weit geht nun die Arbeit Massingers. Mit der zweiten Scene tritt eine ganz andere Hand und die Prosa auf. Die Tochter des Präsidenten Rochfort, Beaumelle genannt, in Gesellschaft einer honetten und einer liederlichen Kammerjungfer, wird uns als eine leichtsinnige Cokette vorgestellt, welche gleichwohl ihr ehrenhafter Vater bewundert. Sie hat einen vornehmen aber gemeingesinnten Liebhaber, Novall, ganz in ordinärer Galanterie gehalten. Nun hat aber der alte Rochfort im Gericht sich für den Jüngling Charolois enthusiasmiert und bietet ihm ohne weiteres diese seine schöne Tochter mit reicher Mitgift an, die der Jüngling alsbald acceptiert. Das leichtsinnige Mädchen kann aber den Galan nicht aus dem Kopf bringen.

Dritter Act. Mit diesem Act beginnt erst die Haupthandlung des Stücks und Rowe hat mit Recht seine Nachahmung von hier aus begonnen. Romont macht der Ungetreuen Vorstellungen, wird aber mit Verachtung abgewiesen, und ebenso ergeht es ihm mit seinen Warnungen gegen den Vater und den Ehmann, die ihn nun aus dem Hause stoßen. Wie viel in diesem Act von Massinger's Hand sein mag, wäre eine schwierige Untersuchung.

Vierter Act. Nun eine Scene von Field in Prosa. Novall, von seinen Creaturen umgeben am Putztisch, exponiert sich als den fadesten leersten Geck. Romont überfällt ihn mit einer Pistole und zwingt ihm einen Schwur ab, der Beaumelle zu entsagen. Er schwört zwar, bricht aber im selben Moment das Wort. Nun in der zweiten Scene die Verführung, spielt im Hause eines Musikmeisters. Diese Scene ist ein lächerliches Plagiat aus Cervantes Entremes: El viejo zeloso und hat nichts mit Massinger zu schaffen. Unmittelbar aber tritt nun in andrem Styl der beleidigte Ehmann ein, ertappt die Ungetreue in flagranti, ersticht den Liebhaber und läßt die Leiche in sein Haus schaffen. Nun folgt eine Hauptscene, der unglückliche Vater kommt und der verrathene Ehmann stellt ihn selbst zum Richter über die untreue Tochter; nachdem er den ersten Mord entschuldigt, muß er auch die Tochter schuldig erklären und darauf ersticht sie Charolois vor seinen Augen.

Fünfter Act. Nun wieder eine Gerichtsscene. Charolois führt sein Recht aus, selbst der unglückliche Vater spricht ihn frei und endlich auch der Vater des Liebhabers; da wird er von einem Freunde des gemordeten Rivals im Gerichtssaal niedergestoßen und ihn rächt wieder sein Freund Romont, der darauf verbannt wird.

Massinger zeigt sich in diesem Stück als den echten Nachfolger Heywood's. Aller Accent ist auf die Sittlichkeit des Pathos gelegt, der Ehbruch nicht wie vom sanguinischen Shakspeare mit Nachsicht behandelt, aber gleichwohl ist die Catastrophe mit der Wildheit des Othello zu Ende gebracht. Mit diesem Stück hat unser Cabale und Liebe die frappanteste Aehnlichkeit und hierauf fußt Tieck's Urtheil von Schiller's tragischer Frechheit in Massinger's Weise. Der Mord des elenden Galans läßt sich in diesem Zusammenhang entschuldigen, allein die untreue Frau hätte nur verstoßen, nicht getödtet werden sollen, dann wäre aber wieder Heywood's Woman killed with kindness daraus geworden. Indem hier der Ehmann in den Othello umspringt, ist die Ermordung der Frau und in Folge dessen seine eigne nöthig geworden.

Das herrliche tragische Pathos dieses Stückes, das jedenfalls ganz Massinger angehört, dreht sich um die drei Charactere des

Charolois, des unglücklichen Vaters Rochfort und des edeln Freundes Romont, alle übrigen sind mehr oder weniger verächtliche Caricaturen.

8) A new way to pay old debts, gedruckt 1633; sei eines seiner beliebtesten Lustspiele von Anfang und später gewesen.

Wenn man diß Conversazionsstück ein Lustspiel nennen will, so ist es zum Theil haarstreubend, wenigstens die Catastrophe. Es ist eine interessante Sittenschilderung des englischen Lebens in der Provinz (Nottingham) in dieser classischen Zeit und wie gewöhnlich der Untergang des ungeordneten Adels durch die Wucherer das Thema. Aber comisch ist am ganzen Stück wenig, wenigstens ist der ethische Ernst ganz ungeheuer überwiegend, was diesen Schüler Heywood's eben von Shakspeare abscheidet. Zuerst wird der heruntergekommene Wellborn uns als ganz verächtliches Subject geschildert, und wie er am Schluß des ersten Acts von der reichen Witwe ehrenhaft aufgenommen wird, das bleibt dem Zuschauer ein völliges Räthsel. Die Frau spielt mit ihm durch's ganze Stück eine ziemlich zweideutige Rolle. Ebenso ist das Verhältniß des Lord Lovell zu seinem Pagen ein zweideutiges und ein wirklicher Betrug. So weit geben die Dame und der Lord am Schluß ein passendes Paar ab. Die jungen Liebenden sind auch nicht sehr idealisch gehalten, obgleich des Mädchens Verhältniß zu ihrem Vater eine Steigerung der shakspearischen Jessica heißen könnte. Wo sie aber gegen des Vaters Vermuthen von der Trauung zurückkommen, ist die Situazion aus den Merry wives entlehnt. Der Friedensrichter und der Schreiber sind die Gemeinheit selbst, ebenso das Wirthspaar; die niedrige Comik ist auf das Hausgesinde gespart. Der alles überragende Character ist aber der Wucherer Overreach, dem, nachdem ihm alle seine Gemeinheiten mißlungen sind, und er selbst vom Diener und der Tochter verrathen ist, in des Dichters ethischem Sinn keine Versöhnung übrig bleibt, womit er aber die Grenzen der comischen Dichtung völlig durchreißt, indem dieser verhärtete Sünder zuerst die Tochter ermorden will und dann, wie er daran gehindert wird, in vollkommenen Wahnsinn ausbricht, so daß er nach Bedlam geschafft werden muß. Ich vermuthe, unsern gelehrten Dichter hat hier die Reminiscenz an den verstellten Wahnsinn aus den Menächmen verführt, einen wirklichen Wahnsinn in's Lustspiel hereinzustellen. Aber so ist das Stück eine völlige

Tragicomödie mit der ernstesten moralischen Tendenz geworden. Es ist ein gehaltvolles aber formloses Werk; stellenweise sind auch die Verse so nachlässig gearbeitet, daß sie besser als Prosa zu lesen sind, und im Ausdruck kommen auch einige shakspearische Reminiscenzen.

Jedenfalls sind die beiden lezten Stücke von den bedeutendsten der Sammlung.

9) The city madam, Lustspiel gespielt 1632, gedruckt 1658 nach des Dichters Tod. Dißmal ein Bild des Londner Lebens.

Diß Stück ist kein Werk des Genius, denn es ist nicht aus einem einzigen Gedanken herausgegangen. Das interessanteste daran ist die Lebenswahrheit, die Schilderung eines der reichsten Kaufmannshäuser von London, welche das Publicum als getroffen anerkannte. Aber die didactische Grundlage ist dem Dichter die Hauptsache und diese hat er sich nicht gehörig klar gemacht. Nach den Schlußversen wäre das Thema, die Bürgerfrauen sollen sich nicht bis zum Stolz des Hofes aufspreizen wollen, und damit beginnt in der That das Stück; die Kauffrau und ihre Töchter strotzen von Uebermuth und die edeln Freier werden abgeschreckt. Diese conspirieren nun mit dem Vater selbst zu ihrer Bestrafung. Aber jezt wird ein Nebencharacter in die Mitte geschoben. Luke, des Kaufmanns bankrotter Bruder im Haus aufgenommen aus Barmherzigkeit und den Scheinheiligen spielend, wird als Mittel benutzt, indem der Kaufmann verschwindet und ihn zum Erben einsetzt, mit der doppelsinnigen Absicht, um seine Weiber zu strafen und den Bruder, dessen Tugendgerede er mißtraut, auf die Probe zu stellen. Nun wird der Heuchler durch den Besitz in den Tyrannen umgedreht, was einigermaßen an die allegorischen Figuren in Aristophanes Plutus erinnert, und nachdem die Weiber für ihren Uebermuth gestraft sind, kommt der Herr zurück und der Bruder wird entlarvt und verbannt, die Familie wieder in integrum restituiert. Allein die Maske der Virginier, in die sich der Kaufmann und seine Freunde stecken, ist so plump gedacht, daß sie wenigstens die Molierische Farse, le bourgeois gentilhomme mit ihrem orientalischen Prinzen, an Feinheit nicht übertrifft. Endlich sind auch einige Bordellscenen im Anfang eine deutliche Nachahmung der shakspearischen Pistolpartieen. Das Ganze kann nur einen unreinen und unklaren Totaleindruck zurücklassen.

10) The guardian, comical history, gespielt 1633, gedruckt 55. Die Geschichte kommt im indischen Hitopadesa, auch in 1001 Nacht vor. Der Prolog hat eine spöttische Anspielung auf Ben Jonson.

Diß Stück ist kaum einem der andern zu vergleichen; es ist eine solche Fülle poetischer und dramatischer Kraft aber so planlos verschwendet, daß man nicht zu einem beruhigten Genuß gelangt. Die Exposizion ist vortrefflich; vor allem ist Durazzo, obwohl Nebenperson, eine höchst energische Persönlichkeit. Dann aber ist ein solcher Compler romanhafter Motive und Situazionen durcheinander geschoben, daß man auf den Gedanken geräth, Massinger habe expreß die spanischen Intrikenstücke studiert, um sie in diesem Werk als in einer Quintessenz zu copieren und zu überbieten. Dabei ist aber seine gewöhnlich hervorstechende ethische Tendenz nicht zu ihrer vollen Entwicklung gekommen. Die Versammlung aller Interessenten vor Severino im Wald erinnert übrigens ein wenig an Prospero's Stellung zu seinen Angehörigen im Tempest.

11) A very woman oder The prince of Tarent, tragicomedy, gespielt 1634, nach dem Prolog aus Auftrag einem ältern Stück nachgebildet und, wie es scheint, mehrmals von Massinger redigiert unter verschiedenem Titel.

Ein mit außerordentlicher Phantasie angelegtes und ausgeführtes Stück, das den Leser in fortwährender Spannung und Ueberraschung erhält, bis sich nach und nach die vom Dichter beabsichtigte ethische Grundlage enthüllt. Classische Erinnerungen sind unverkennbar, Cervantes orientalische Scenen schimmern deutlich hervor, sowohl aus dem Don Quixote als auch einige Hauptmotive aus der Novelle El amante liberal; sodann ist der krank auftretende Cardenes eine fast plumpe Erinnerung an Hamlet; endlich ist eine auf dem englischen Theater neue Figur, die Trunkenboldin Borachia, bei ihrem ersten Auftreten eine deutliche Reminiscenz aus Plautus Curculio, von da an aber durch das ganze Stück kunstreich gesteigert.

Der Hauptcharacter ist Almira; sie soll das Weib sein, die mit heftiger Liebe von einem begünstigten Liebhaber auf den früher verschmähten überspringt. Antonio ist dieser spät begünstigte. Weil aber Cardenes das Opfer ist, so blieb nichts übrig als ihn mit philosophischer Resignazion auszustatten, die mit der Hamletsmaske com-

biniert ist. Das zweite Liebespaar Pedro und Leonora wird im Verlauf des Stückes in den Schatten gestellt. Die ganze ethische Kraft des Dichters wirft sich aber schließlich auf Cardenes, der die gewöhnliche Rachsucht des verschmähten Cavaliers, ja man kann sagen, das Institut des Duells, als ein gänzlich egoistisches Motiv hinstellt und es mit der sittlichen Kraft theoretisch zu Boden schlägt.

12) The bashful lover, tragicomedy, gespielt 1636, gedruckt 1655 Es sei das lezte Stück des Dichters das wir besitzen, er schrieb aber fort und ist etwa vier Jahre später gestorben.

Massinger scheint in seiner lezten Periode zu einer extremen Sicherheit in plastischer Ausführung theatralischer Motive gelangt zu sein. Das Stück hat den ganzen Zauber der Ariostischen Phantasie und ist in den Details von der reizendsten Anlage und Ausführung. Aber die ethische Kraft des Dichters scheint erlahmt und es ist kein recht durchgreifender Gedanke mehr durch das Stück zu verfolgen. So kann er auch keine tiefe Wirkung mehr erreichen und bei aller blendenden Repräsentazion deckt wie im Schattenspiel immer eine Figur die andre wieder zu. Das heißt aber nur, dem Dichter ist seine Kunst jezt zur virtuosen Manier geworden. Das mag auch der Grund sein, daß die spätern Stücke verloren gingen.

Ueber das Stück The old law, an dem Massinger einigen aber wohl geringen Antheil haben soll, habe ich mich früher (bei Middleton, Nr. 6) ausgesprochen.

Mittelenglisches Theater.

1. Wycherley.

Das englische Theater geht in allen Phasen mit der Politik gleichen Schritt. Nachdem es durch seine Unsittlichkeit den Ruin des Thrones redlich mitverschuldet und durch die Puritaner völlig unterdrückt worden war, kehrte es mit Karl II. zurück, in etwas zahmerer Form, aber jezt mit dem Reiz der weiblichen Schauspieler und bald führte dieser Umstand zu einer villeicht gefährlicheren Sinnlichkeit als sie die ältere Bühne gekannt hatte. Was wir oben in Otway und Congreve getadelt haben, findet gewissermaßen seinen Ausgangspunct in dem etwas früheren Wycherley, der wenigstens in der Keckheit und Frechheit an Aristophanes anstreift.

Wicherly oder Wycherley. Works. London 1713, ein Band. Nach dem Lessing'schen Aufsatz ist Wilhelm Wicherly geboren 1640, kam sehr jung nach Frankreich, wurde daselbst catholisch, trat aber bei seiner Rückkehr nach England wieder über, und starb 1715. Wir haben von ihm vier Stücke in Prosa, nur Prologe und Epiloge sind im Reimjamb und in seinem berühmtesten, Plain-dealer, kommen seltsam hie und da kleine Monologe im blank verse. Es sind lauter Conversazionsstücke, die in London spielen.

1) Love in a wood, or St. James's-park, comedy, 1792.

Es sieht ganz so aus, als hätte der Dichter in seiner catholischen Jugend das spanische Theater studiert und bei seiner Rückkehr in's Vaterland nun das nazionale Leben durch diese fremde Brille betrachtet. Aller Reiz der spanischen Diczion und Verskunst, aber auch das vornehme chevalereske Element dieses Vorbilds läßt er bei Seite und behält davon bloß die Intrike, die er mit englischem Stoff, der Alltagsprosa und den alltäglichsten Characteren seiner Gesellschaft ausfüllt; die Sittenschilderung ist darum sein persönlicher Vorwurf. Daß er das Leben lebendig auffaßt ist nicht zu leugnen aber er stellt es nur von der realsten Seite, ohne Idealität dar, das heißt er zeichnet eigentlich die schlechteste Gesellschaft seiner Zeit, die ihn also persönlich anzieht. Wir sehen das englische Leben in den Cafeehäusern, auf den öffentlichen Spaziergängen und in den Zimmern der öffentlichen Weiber in ihrer grellsten Naktheit, ganz so wie wir die griechischen Hetären aus Plautus und Terenz studieren können. Daß diese Stücke aber sämtlich bei Hof und von den königlichen Schauspielern aufgeführt werden konnten, gibt uns den Maßstab für den Stand der öffentlichen Sittlichkeit unter diesem König. Die Scenerie ist die unter Otway und Congreve besprochne mit noch unvollständigen Decorazionen.

2) The country-wife, comedy.

In diesem zweiten Stück hat sich der Dichter über das bloße Photographieren der Wirklichkeit erhoben und in der That einer ideellen Höhe entgegenstrebt, die man wenigstens als ein Aeußerstes in ihrem Sinn anerkennen muß. Im nächstfolgenden wird es selbst von den Frauen als zu unzüchtig getadelt. Meines Bedünkens hat dieses Stück seinen Ausgangspunct an Benjonson's Volpone; der Hauptcharacter Horner ist hier ganz derselbe Fuchs, nur ist es bei

diesem Dichter die Wollust allein, was seinen Helden in Bewegung setzt. Horner läßt sich nach einer Reise durch Frankreich durch einen Quacksalber als einen impotent gewordenen Eunuchen verschreien. Unter diesem Deckmantel läßt er sich von sämtlichen Männern verhöhnen, während er ihre liederlichen Weiber an sich zieht und verführt, und in der lezten Scene, wo diese verführten Weiber bei ihm auf seinem Zimmer zusammenkommen um mit ihm zu zechen und zu schreien, steigert sich die Ausgelassenheit bis zu einem Grade, wie sie seit Aristophanes nie wieder auf der dramatischen Scene in der Welt da gewesen ist. Diese classische Qualität des Gedichts müssen wir anerkennen; denn die Energie des Lasters muß wenigstens diesem Modernen zu gut kommen wie dem Griechen. Der zweite Character des Stücks ist nun die Titelrolle des country-wife, eine vollkommen blödsinnige Figur, die nur durch die rohste Sinnlichkeit einiges Leben gewinnt. Die dritte Figur ist der ebenfalls rohe und bornierte Ehmann derselben, der sich vergebens um seine Ehre wehrt. Die vierte Figur ist der Geck Sparkish, der in seiner Dummheit seine Braut selbst seinem Rivalen in die Hände liefert. Die übrigen sind ordinäres nichtswürdiges Gesindel. Diß Stück hat die Vorzüge und die Fehler des aristophanischen Possenspiels, die lyrische Trunkenheit läßt die plastische Lebenswahrheit, die wir im vorigen bewundern müssen, nicht ganz zu ihrem Rechte kommen; es sind hier nicht mehr bloß Engländer aus des Dichters Jahrhundert was wir vor uns sehen, sondern genial exentrische Carricaturen außer allem historischen Costüm. Weil aber der Dichter sich so über sich selbst erhoben, müssen wir es als sein Hauptwerk prädicieren.

3) The plain-dealer, comedy, 1676.

Da der Dichter nach dem vorigen nicht weiter konnte und er damit doch überall angestoßen, so begibt er sich jezt auf den realen Boden seines ersten Stücks zurück, aber allerdings mit einer Energie in der Ausführung, die das frühere weit überbietet und so ist auch dieses Werk als sein berühmtestes anerkannt worden.

Da der Dichter seine Jugend in Frankreich verlebte und Moliere ungefähr 20 Jahre älter ist, so läßt sich denken, daß dieser eben in seiner besten Kraft stehende Dichter auf den Engländer seinen Einfluß üben mußte. Ich vermuthe, daß sein Misantrope, der 1666 er-

schien, der Ausgangspunkt für unser Stück war; allein das bloß räsonnierende hypochondre Wesen des Franzosen konnte dem energischen Engländer nicht genügen, er hat sich in seinem Vaterland der phantastischen Schule Shakspeares ab- und der verständigen des Ben Jonson zugewendet, und so wurde villeicht dessen Epicoene das noch unmittelbarere Vorbild für dieses Werk, und zwar sowohl im Haupcharacter als in der Intrike, daß ein Knabe als Weib verlobt wird. Dieses Motiv hat der Dichter umgedreht und darauf sein Stück so combiniert. Es ist vor allem zu bemerken, daß auch hier von der gemeinsten Erfahrung und Weltbeobachtung ausgegangen wird und keine Spur von Idealität zu erwarten ist. Noch am scheinbarsten wirkt ein Ideelles in der Abenteurerin Fidelia, welche als junge begüterte Engländerin sich in einen rauhen Mann dermaßen verliebt, daß sie ihm als Schiffsjunge verkleidet zur See und in den Krieg folgt, sich unerkannt von ihm mißhandeln läßt und dabei völlig rein bleibt, dieser Character ist in der That phantastischer Art und nicht natürlich gedacht. Nun aber der Hauptcharacter, der misanthrope Manley, der sans-façon oder plain-dealer, hat allerdings eine nazionale Farbe, sofern er um der verdorbenen Gesellschaft zu entgehen, das rauhe Gewerbe des Seemanns und Seesoldaten ergreift und sich so als Capitän auszeichnet. Wenn nun aber dieser Seebär an's Land kommt, so sagt er aller Welt die gröbsten Sottisen in's Gesicht, man weiß nicht warum, ja er ist ein für das Leben unmöglicher Character von Hochmuth und Eigensinn. Dieser Mensch hat nun zwei Männer in sein Vertrauen gezogen, seinen Leutnant Freemann, den er aber ziemlich en bas behandelt, und einen wie er sich einbildet ganz Intimen, Vernish, der ihn gänzlich betrügt. Das Hauptproblem ist dieses: Genannter Seebär hat sich in eine Londner Schöne in seiner obstinaten Manier vernarrt, die ihn aber barsch ablaufen läßt. Dessen ungeachtet hat er, als er neulich in den holländischen Krieg zog, ihr sein ganzes Vermögen in Form eines Juwelenkästchens anvertraut; er denkt ihr durch diese Großmuth zu imponieren, aber die Wirkung ist gänzlich entgegengesetzter Art. Diese Olivia ist als die ordinärste Cokette gezeichnet und der Betrüger Vernish, der sie in Manley's Abwesenheit ihm hüten sollte, hat sie ohne weitres geheirathet. Trotzdem will nun der absurde Liebhaber sie durch seinen vermeintlichen Schiffsjungen Fidelia mit Werbungen

bestürmen, und die Hure verliebt sich jezt auch in diesen. Sie lädt ihn zu sich, der unerwartet zurückkehrende Vernish erwischt ihn im Haus und er ist gezwungen sich ihm als Weib zu erkennen zu geben. Einer gedrohten Nothzucht entgeht sie nur durch das Fenster. Nun kommt aber der Haupttrumpf; Manley, um sich zu rächen, verführt das schlechte Weib durch Ueberrumpelung und Teuschung und rühmt sich dessen im Cafeehaus gegen Vernish, ja er beschimpft sie auch noch im Hause vor der ganzen Gesellschaft. Dieses grasse Motiv könnte der Dichter aus Cellini's Biographie entlehnt haben, wo er in seiner Naivität erzählt, wie er eine untreue Mätresse zwingt den Verführer zu heirathen, damit er sie nachher genießen und mißhandeln könne. An dem rohen Natursohn und Mann des Volks Cellini ist eine solche gemeine Rache ergötzlich; daß aber im civilisierten London und im theatre-royal eine solche Rohheit durchging, deutet auf eine tiefe Versunkenheit der Zeit. Wenn übrigens der citierte Lessing'sche Aufsatz bemerkt, Voltaire habe sich diese Erfindung Wicherly's zu nutz gemacht, so ist mir diß Plagiat nicht erinnerlich, es müßte denn in der Pucelle etwas der Art vorkommen.

Obiges ist die Haupthandlung; die der englischen Bühne gewohnte Nebenhandlung ist einer alten reichen Witwe Blackacre zugetheilt, welche mit einem minderjährigen einfältigen Sohn auftritt. Sie ist eine Proceßkrämerin und Rabulistin und spricht das Gerichtsjargon mit Virtuosität. Einige Männer stellen ihr wegen ihres Geldes nach und der Leutnant Freeman freit um sie mit einer sinnlichen Rohheit, die ans altenglische Theater streift. Die übrigen Personen sind Statisten; Novel, Major Oldfox und Lord Plausible werden als Hunde gezeichnet und von Manley auch so tractiert. Die Base Eliza und die Kammerjungfer stehen der Olivia zur Seite wie dem Capitän zwei Matrosen; dazu kommen noch Rechtsgelehrte für die Witwe. Das Londner Treiben dieser Zeit in den Gerichtshöfen und Cafeehäusern ist gewiß mit Lebenswahrheit gezeichnet und das Ganze künstlich verschlungen, aber diese Kunst ist wie gesagt in die völlige Negazion alles Ideellen versenkt und nur in diesem Sinn classisch.

4) The gentleman dancing-master, comedy.

Dißmal verräth der Titel, daß der Dichter zu seiner romanischen Lectüre zurückgekehrt ist und ein Hauptmotiv ist wahrscheinlich aus

Calderon's El maestre de danzar genommen; aber die Ausführung dieses Dichters konnte von dem keuschen Calderon sicher wenig entlehnen und gehört ihm allein zu. Im Prolog nennt sich der Dichter schon als bekannt und diß sein neustes Werk; auch heißt es, die Truppe der königlichen Schauspieler sei aus dem frühern Local verdrängt und in ein andres übergeführt, dem der Dichter ein solideres Publicum prognosticiert.

Das Grundmotiv, daß der Liebhaber den Rival selbst der Braut in die Hände führt, könnte zunächst wieder eine französische Reminiscenz aus Moliere sein. Dieser Liebhaber ist aber ein wirklicher Schafskopf und seine Caricatur ist bloß durch das französierende Jargon individuell gemacht. Die Liebhaberin ist auch kein Character, sondern grillenhaft unstät. Den Gegensatz zum französierenden Neffen bildet nun der hispanisierende Onkel mit seiner Grandeza, die er sich im spanischen Handel angewöhnt hat. Ich glaube, der Dichter hat auch des Cervantes entremeses gelesen und will dessen behagliche Comik nachahmen, was sich aber auf englisch schlecht ausnimmt. Die Späße sind durchaus zu breit hinausgezogen, das Stück ist entschieden manieriert. Das ganz schamlose ist dißmal wenigstens dem Kammermädchen vorbehalten, doch kommen auch noch zwei andre feile Weiber vor, deren eine am Schluß der geprellte Liebhaber als Mätresse engagiert.

Nach Lessing scheint es, der Dichter sei durch äußere Umstände an der Fortsetzung seiner Carriere gehindert worden; mir scheint das nicht wahrscheinlich, denn ich glaube sein Talent in diesem Stück entschieden auf der Neige zu sehen; die energische Wildheit ist bald mit sich fertig, wenn sie nicht von einer schöpferischen Phantasie getragen wird.

Leigh Hunt über Wicherly.

The dramatic works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh and Farquhar, with biographical and critical notices by Leigh Hunt. London 1840.

Diese schöne Ausgabe kam mir erst später zur Hand und ich will nur weniges daraus nachholen. William Wicherly ist zu Clive bei Shrewsbury geboren; seine Lebensschicksale sind für uns von keinem Interesse, doch soll er ein Seegefecht gegen die Holländer mitgemacht

haben, wahrscheinlich als Volontär, und darauf soll der plain-dealer anspielen.

Ueber die Chronologie seiner vier Stücke habe ich wahrscheinlich nicht richtig gerathen; es sind lauter Arbeiten seiner frühern Jahre und viel früher geschrieben als gespielt und gedruckt. Er soll mit 19 Jahren love in a wood, mit 21 den dancing-master, mit 25 den plain-dealer und mit 32 das country-wife geschrieben haben. Publiciert wurde das zweite 1673, das lezte 1675. Wicherley wurde 75 Jahre alt; wäre er wirklich ein Dichter gewesen, so hätte er mehr geschrieben. Sein Porträtt drückt sehr entschiedne Sinnlichkeit aus; sein ebenfalls abgebildeter Geburtsort, ein Familienbesitz, zeigt ein gewöhnliches Farmerhaus.

Der englischen Critik imponiert Wicherly und sein Hauptcharacter Manley, weil es auf den ersten Anblick scheint, das sinnliche Gelüsten werde hier der starken Willenskraft dienstbar gemacht. Die deutsche Wissenschaft muß er anekeln, weil sich bei näherer Betrachtung herausstellt, daß dieser Dichter gänzlich unfähig ist, den Geist aus den schmählichsten Fesseln der Sinnlichkeit los zu wickeln und frei zu machen.

2. Farquhar.

Works. London 1714, dritte Ausgabe, 1. Band.

George Farquhar, ein Irländer, geboren zu Londonderry 1678, studierte in Dublin und wurde Schauspieler; 1696 kam er nach London, ging unter's Militär und wurde Leutnant, dann dramatischer Dichter, starb aber schon vor dem 30sten Jahr 1707.

Seinen Lustspielen geht eine kleine Sammlung von Gelegenheitsgedichten, Liebesbriefen, auch Briefen auf einer Reise durch Holland und ein Discurs über das englische Theater voraus. Er gibt den richtigen Gesichtspunct, daß Aristoteles Poetik aus den Werken von Homer und Euripides abstrahiert ist. Dann will er den Ausgangspunct der Comödie in Aesop entdeckt haben, seine Thiere seien die ersten Masken gewesen. Selbst die biblischen Parabeln haben denselben Zweck, d. h. Lehre in Beispielen. Die Form des Schauspiels aber müsse eine nazionale sein und die Engländer als das gemischteste Volk der Erde müssen auch die größte Mannigfaltigkeit der Hu-

more entfalten. Nicht Plautus und Menander, sondern Shakspeare, Jonson, Fletcher müssen uns Vorbilder sein. Die sogenannten Einheiten von Zeit und Ort werden ad absurdum demonstriert.

Wir haben von ihm sieben Lustspiele, wovon vier in London spielen, eines in Paris und zwei in den Landstädten Shrewsbury und Litchfield. Sie sind in Prosa, nur zum Scenenschluß kommt zuweilen ein kleiner Monolog im Reimjambus, noch seltener ein solcher im blank verse vor. Die Stücke sind sämmtlich von den königlichen Schauspielern in Drurylane aufgeführt worden.

1) Love and a bottle.

Sichtbarer Anfangsversuch und noch sehr jugendlich; Sinnlichkeit und Leichtsinn ist der einzige Inhalt; aber man sieht, daß der Dichter seine Uebersiedelung aus Irland nach England sich zum eigentlichen Vorwurf nimmt und das Ganze ist so whimsical, so eigensinnig in Einfällen, wie man es dem Naturell seines keltischen Volksstammes nachsagt.

2) The recruitung officer.

Ich vermuthe, diß Stück muß hier eingeschaltet werden und muß aus der Zeit sein, wo der Dichter in der Methamorphose vom Leutnant zum dramatischen Dichter begriffen war. Es spielt in der Landschaft Shrewsbury in Shropshire (was auch Salop geschrieben wird); nach dem Vorwort hat der Dichter zufällig bei einem Aufenthalt während der Werbezeit in dieser Stadt den Stoff dazu gesammelt; daß er übrigens selbst als Werbeoffizirr dort gewesen, ist villeicht metaphorisch zu verstehen; er sagt aber jedenfalls, er sei in der Stadt mit Ehren tractiert und das Stück auf der Bühne applaudiert worden.

Auch diese Arbeit scheint mir noch sehr flüchtig und jugendlich. Interessant ist es als Sittenschilderung, das englische Werbegeschäft in der Landstadt wird uns recht gegenwärtig; es kommen manche geistreiche Züge vor, aber auch vieles gemeine und liederliche. Die Intrike der sich als Mann verkleidenden Tochter ist völlig plump und eigentlich unmöglich ausgeführt. Auch der miles gloriosus des Stücks ist schwächlich ausgeführt.

3) The constant couple, or a trip to the jubilee (Reise nach Rom).

Hier haben wir ein mit mehr Aufwand ausgeführtes Werk, das nach dem Vorwort auf der Bühne großes Glück machte. Es hat einen Fehler mit unsrem Egmont gemein, daß die pathetischen Reden oft unwillkürlich in Jambentact fallen, ohne doch völlig Vers zu werden (andre wie Verse gedruckte Stellen kommen auf Rechnung des Setzers).

Auch dieser Dichter läßt sich kaum aus dem construieren, was ihm voraus gegangen. Wicherly's Wildheit fußt noch auf germanischer Leidenschaft; hier stehen wir wie auf fremdem Fundament. Mich deucht, dieser Irländer ist ganz Kelte und ich meine, er ist darin höchst interessant, um aus ihm zu ermessen, wie viel selbst in Shakspeare das keltische Blut gewirkt hat. Shakspeare's Poesie scheint mir die richtige Mischung zwischen Keltenthum und Sachsenthum; dieses muthet uns an, während jenes uns überrascht. Bei Farquhar ist eine fremde Welt, die bei flüchtiger Ansicht uns eher chinesisch als deutsch vorkommt, und doch ist alles echt menschlich; aber der reine Leichtsinn, die absolute Sanguinität ist uns wider die Natur; am ehesten könnte uns das italienische comische Ballett dabei einfallen.

Wildair ist die Natur des Dichters; er läßt sich durch Bosheit eines Dritten verleiten, eine ehrenhafte Jungfrau wie eine Hure zu behandeln und wie er sein Unrecht einsieht, heirathet er sie.

Standard macht einer zweideutigen Dame, die alle Männer hintergeht, eigensinnig und erfolglos den Hof, bis sich herausstellt, daß er selbst in früher Zeit diß Weib verführt und zum Männerhaß provociert hat; sie heirathen sich dann und daher der eigentlich unpassende Titel.

Vizard ist der reine Taugenichts und wird so anerkannt.

Smugler, ein alter Pietist und Wollüstling, wird nach Gebühr behandelt; die Scene, wie ihn Wildair kaltblütig abprügelt, ist die wahre Krone des Stücks und hat wahrscheinlich den Effect auf der Bühne entschieden (die vis comica dieser Scene erinnert uns an die peinliche Tragik des Wurm gegen Luise in Cabale und Liebe).

Clincher, der hohle Stutzer, und sein Bruder der Bauer geben ergötzliche Collisionen.

Miß Lurewell, die intricante Geliebte Standard's, contrastiert

schön mit der ehrbaren Angelica. Die Mutter ist nur Zugabe der leztern.

4) Second part of the constant couple, or Sir Harry Wildair.

Schwächer wie alle zweiten Theile und durch den Succeß des ersten provociert, aber dabei so frech, daß es hart an Wicherly streift. Lady Lurewell spielt ihr schamloses Leben fort und bringt den Mann zur Verzweiflung. Angelica hat ihr Mann in Montpellier sitzen lassen und sie meldet sich ihm als todt, kommt aber nach England und stellt sich der Verführung der Lurewell durch ihren Mann in Gestalt eines Stutzers Banter entgegen; am Ende erscheint sie als Geist und sie versöhnen sich. Ein französischer Marquis wird nebenher in seiner Nazionalität lächerlich gemacht und ein derber Seemann und Freund Standard's erinnert an Wicherly's Manley. Auch das Paar Standard schließt zum Schluß einen scheinbaren Frieden.

5) The inconstant, or the way to win him.

In der Dedicazion sagt er, sein Hauptcharacter Mirabel sei wie im vorigen Stück Wildair aus seinem eigenen Naturell abstrahiert, zu diesem aber habe er den Grundgedanken aus Fletcher's Wildgoose-chase (s. bei uns V, 38) genommen; die Catastrophe aber verdanke er einem Factum, das dem Ritter Chatillon in Paris vorgekommen. Das Stück spielt wie das Fletcher'sche in Paris.

Der Dichter ist jezt entschieden vorgeschritten. Das Bestreben, sich in französisches Naturell zu finden, macht ihn zahmer und feiner; es manifestiert sich die geheime Sympathie des keltischen mit dem französischen Blut. Gleichwohl ist das Beste im Stück von shakspearischen Reminiscenzen ausgegangen. Man kann das Stück eine Steigerung von Benedict und Beatrix nennen, die hier zwar als doppeltes Liebhaberpaar, der wilde Mirabel und rauhe Duretete, so wie die weiche Oriane und kecke Bisarre auseinandergegangen sind. Im vierten Act, mit dem Kloster, treten auch Töne aus Measure for measure hervor, und dann, wie Oriane sich wahnsinnig stellt und der Bruder wüthet, ist ein sehr offenes Plagiat aber zugleich die zierlichste Variazion von Ophelia und Laertes nicht zu verkennen. Der fünfte Act hat die ganze frische Lebendigkeit eines Abenteuers, wie sie die französische Memoirenliteratur liefert. Hier haben wir villeicht am klarsten den keltischen Antheil der shakspearischen Poesie in nuce beisammen, aber

sittlich sind diese Charactere für uns nicht befriedigend angelegt; man glaubt nicht an ihre Besserung.

6) The twin rivals. Gedruckt 1792.

In der Vorrede polemisiert er gegen puritanische Angriffe und dann gegen andre, welche ihm vorwerfen, sein Lustspiel greife zu ernsthaft das Laster an, was er als Mittelgattung zwischen Comödie und Tragödie zu vertheidigen sucht.

Dieses Stück ist allerdings ein seltsames Zwitterding zwischen Lustspiel und Trauerspiel, es ist Farquhar's Hauptwerk und wird sich in seinen Folgen als ein literarisch welthistorisches Monument zu erkennen geben.

Ich habe in meiner deutschen Poesie vermuthet, die eigentliche Quelle der Schiller'schen Räuber werde auf der englischen Bühne zu suchen sein, aus der es Voltaire geschöpft hat. Hier ist das Stück. Es ist der Dedicazion und einem im Stück vorkommenden Briefdatum nach 1702 geschrieben, als Voltaire acht Jahre alt war. Obwohl mir das Datum von seinem L'enfant prodigue nicht zur Hand ist, so thut das nichts zur Sache; er hat den Anstoß dazu von Farquhar erhalten, wie Schiller von ihm.

Aber das allermerkwürdigste ist, daß dieses Stück aus den plautinischen Menächmen hervorgegangen ist. Aus dem leichtsinnigsten griechischen Lustspiel ist in der vierten Hand das schauderhafte Räuberstück geworden. Von dem vermuthlichen griechischen Urbild des Epicharmus aus Syracus, das uns aber nur im lateinischen Plautus erhalten ist, gehen also von der englischen Bühne aus Ableger in zwei entgegengesetzte Familien auseinander, eine rein comische und eine elegisch tragische. Die erste beginnt Shakspeare mit der Comedy of errours, ihm folgt Regnard mit den Jumeaux und Goldoni mit den Gemelli veneziani, während aus Farquhar's Twin rivals das Voltairische L'enfant prodigue und die Schiller'schen Räuber abfließen. Da das shakspearische Stück um 1592 angesetzt wird, so ist es 110 Jahre vor dem Farquhar'schen geschrieben. Auf der spanischen Bühne ist mir wenigstens kein hervorstechendes Werk aus diesem Fabelkreise aufgestoßen. (Los Menemnos von Juan de Timoneda können nicht dafür gelten.)

Wir müssen aber diß höchst wichtige Stück etwas näher charac-

terisieren. Shakspeare hatte die Menächmenfabel in ihrem ganzen antiken Leichtsinn aufgenommen und weitergeführt, soweit sie in diesem Sinne zu führen war. Farquhar mußte das wissen; daß er aber dieselbe Grundlage als Comödie mit einem tragischen Element in Verbindung brachte, das hätte man hinter diesem keltischen Naturell am allerwenigsten vermuthen sollen, und diß war wie der Erfolg erwies seine welthistorische That.

Bei Eröffnung der Scene sehen wir den jüngern Zwilling, der hier bucklig und liederlich ist, vom Vater verstoßen und in verzweifelter Lage. Der ältere Bruder ist seit Jahren auf einer Reise durch Deutschland abwesend. Dazu kommt jezt die Nachricht, der alte Lord, Vater dieser Zwillinge, sei gestorben. Nun macht der jüngere Sohn mit einigen schlechten Subjecten die Intrike, daß er einen Brief wie aus Deutschland anlangen läßt mit der Nachricht, der ältere Bruder sei in Frankfurt durch einen deutschen Grafen im Duell getödtet worden. Dazu wird ein falsches Testament untergeschoben, das der alte Lord, der an Apoplexie gestorben, noch im lezten Augenblick anerkannt habe; die bestellten Zeugen müssen schwören, diese Worte seien aus seinem Munde gegangen, und thun es, weil dem Todten ein Zettel dieses Inhalts durch die Zähne gezogen wird (echt englisch). Zwar streubt sich noch der schlechte Sohn dagegen, daß man seinem Vater die Zähne gewaltsam auseinanderbreche, worauf ihm aber der Intricant erwidert, wozu braucht denn der alte Herr noch Zähne?

Nun ist noch ein Hauptpunct, daß der junge Herr eine Dame Constance mit seinen Werbungen bestürmt, die dem abwesenden Bruder versprochen war und die auch dem Gestorbenen treu bleibt und ihn standhaft abweist (ganz wie Amalia). Eine Nebenfigur Trueman, der aber eine Aurelia liebt, könnte in einigen Zügen an den Schiller'schen Hermann erinnern.

Mit diesem Stoff ist nun fast die Hälfte des Stückes angefüllt, da kommt plötzlich im dritten Act der ältere Bruder im Reisekleid in London an mit seinem irischen Diener Teag, welcher irisches Jargon spricht und sich, im Styl der Menächmenfabel, auf den Koffer setzt. Hier haben wir die Partie des Menächmus-Sosicles ganz ausgesprochen vor uns. Der ältere Bruder besucht nun den im Be-

sitz befindlicheu jüngern, der sich natürlich zur Wehre setzt, und im critischen Moment rettet ihn das falsche Zeugniß der Hebamme, welche die Zwillinge zur Welt gefördert hat. Da der ältere Bruder Gewalt brauchen will, wird er in den Tower gesperrt. Die Lösung aber erfolgt durch jenen Trueman, der seinen alten Freund mit soldatischer Energie gegen seinen Widersacher heraushaut und diesen vernichtet. Diß ist in einer reichen Fülle und Energie der Intrike hinausgeführt, obwohl der Schluß selbst etwas abrupt einfällt und das Stück comödienhaft mit zwei Heirathen schließt, während der Verbrecher beschämt und als Bettler abzieht.

Ein gutes Stück ist es nur darum nicht geworden, weil nach englischer Weise eine Ueberfülle von Stoff, und zwar comisches und tragisches Material, wild durcheinander geschlungen ist. Welcher Gehalt aber daraus zu ziehen war, das haben nun die zwei französischen Nachfolger gezeigt, Regnard und Voltaire.

Regnard publicierte seine Menechmes ou les jumeaux 1705, also nur drei Jahre nach Farquhar und schon darum wird die Vermuthung wach, er sei durch den Succeß des englischen Stücks auf den Stoff geführt worden. Es zeigt sich außerdem, daß er die plautinische Quelle mit einem Ingrediens aus Farquhar combiniert hat.

Er beginnt mit dem fremd ankommenden einen Bruder und dem Diener, der sich auf den Koffer setzt. Aber dieser Bruder ist hier selbst der Halunke, dem der Koffer des zweiten spätet ankommenden durch Verwechslung in die Hand fällt und der sich dadurch einfallen läßt, seine Rolle zu spielen. Er war zwanzig Jahre verschollen und eine Priorität der Geburt kommt hier überhaupt nicht zur Sprache. Die Intrike und der Betrug des einen Bruders wider den andern lag aber nicht im griechischen Gedicht und ist hier aus Farquhar in das Stück hineingetragen. Dazu ist hier der teuschende Bruder der feingebildete, und der andre ist zwar nicht mißgestalt aber bäurisch erzogen; ebenso ist jener, wie bei Farquhar, der alte Liebhaber der Schönen, welcher hier der andre erst aufgedrungen werden soll. Aber trotz dieses fremdartigen Bestandtheils hat Regnard doch nur die reine Comödie des Plautus reproduciert und es kommt durchaus zu keiner energischen Expectorazion des Verbrechers, vielmehr resigniert der bäurische Bruder, dem die städtische Partie nicht mundet und

die angefallene Erbschaft theilen sie unter sich. Das sicilische Marionettenspiel nimmt sich aber in der Pariser Lebenswahrheit nicht sonderlich aus und das Stück ist auch niemals berühmt geworden.

Daß der viel jüngere Voltaire das Stück von Regnard gekannt habe, kann gewiß nicht bezweifelt werden, aber daraus entlehnt hat er nichts. Er ging ganz entschieden von dem Farquhar'schen Stück aus und hat dabei die ganz richtige Reflexion gemacht, daß das Motiv der Menächmen, d. h. der Zwillinge sowohl bei Farquhar als bei Regnard ganz überflüssig ist; bei Regnard ist nur die Aehnlichkeit dadurch motiviert, die aber zwischen bloßen Brüdern ebenso möglich, und bei Farquhar ist auch keine Aehnlichkeit vorhanden und bloß der falsche Eid der Hebamme von diesem Umstand abhängig gemacht, welches untergeordnete Moment sich leicht herausnehmen läßt, und so hat Voltaire in der That die Fabel des Stücks erst in das rechte Verhältniß gestellt, indem er von der Zwillingschaft ganz absah. Statt des buckligen zweiten Bruders hat er nur eine geistige Mißgestalt, einen selbstgefälligen egoistischen Gimpel hereingestellt, dem die edle aber verirrte Natur des ältern Bruders gegenübersteht. Voltaire hat also den wahrhaft tragischen Gehalt der Farquhar'schen Dichtung von der falschen comischen Legierung isoliert und rein dargestellt, obwohl er nicht zum wirklichen Verbrechen fortging, sondern eine elegische, bittersüße Lösung anfügte, weil das Stück nach französischen Begriffen keine tragédie sein konnte und darum comédie bleiben mußte.

Schiller hat nach meiner Ueberzeugung sowohl seinen ersten Titel „der verlorene Sohn“ als seine ganze Fabel aus Voltaire genommen. Es sind allerdings einzelne Züge bei ihm, welche den Argwohn erwecken könnten, er habe Farquhar gekannt; dahin rechne ich vor allem die Rolle der Liebhaberin, welche entschieden bei Schiller mehr dem englischen als dem französischen Vorbild gleicht; allein dieser tragische Gehalt konnte sich in ihm selbständig reproducieren. Auffallender ist villeicht eine Stelle des englischen Stücks, worin der zurückgekehrte Sohn der Geliebten ein Porträt von sich in die Hand spielt, was an einige Stellen in den Räubern erinnert. Ferner die Häßlichkeit des jüngern Bruders, welche aber so gut vom shakspearischen Richard als von dem buckligen Zwilling ausgehen kann, und

endlich die Spuren von Aehnlichkeit zwischen Trueman und Hermann, die aber ganz äußerlich sind. Allein diese Spuren haben alle keine volle Beweiskraft und sind möglicherweise bloß zufällig. Eine Bekanntschaft Schillers mit Farquhar endlich wäre nur auf zwei Weisen möglich; entweder müßte das 1702 gedruckte englische Stück in einer obscuren deutschen Uebersetzung existiert haben, oder, ein des englischen Kundiger habe Schiller auf der Academie mit dem Werk bekannt gemacht und es ihm privatim übersetzt. Beide Annahmen haben nicht viel Wahrscheinlichkeit und ich bleibe bis jezt bei meiner frühern Ueberzeugung, das Schiller'sche Stück hat seinen Ausgang von dem Voltairischen genommen.

7) The beaux' stratagem (die Intrike zweier Glücksritter).

Diß ist das lezte Werk und der Dichter nennt sich im Vorwort bereits krank. Das Stück soll auf der Bühne großen Beifall gefunden haben. Die Scene ist Litchfield, eine kleine Stadt in Staffordshire (Nachbarprovinz von Shropshire).

Dieses Lustspiel ist allerdings geistreicher angelegt als der recruitung officer, besonders aber wieder als Sittenschilderung interessant, wie der Wirth in der Landschaft mit Räubergesindel unter der Decke steckt und wie wenig Polizeigewalt in dem Staat vorhanden ist. Die Exposizion der beiden Abenteurer erinnert sehr an die bei Aristophanes in den Vögeln. In der Ausführung ist aber wieder vieles sehr gemein und so liederlich, daß es wieder an Wicherly erinnert.

Im Epilog, der aber wie es scheint, nicht gesprochen worden, nennt sich der Dichter sterbend. Da er nach dem Lessing'schen Aufsatz in bedrängten Umständen gestorben sein soll, so sieht die Sache aus, er habe längere Zeit an der Schwindsucht gelitten und ist also wie so viele Genies dieser Bühne, ohne Zweifel als ein Opfer geschlechtlicher Excesse aus der Welt geschieden.

Farquhar hat sein Ziel nicht erreicht. Hätte er aber auch nur die Twin rivals hinterlassen, so müßte man ihm ein großes Talent, sowohl für das comische als für das tragische Fach zuerkennen. Ich vermuthe bereits, er ist das größte Talent des mittelenglischen Theaters, wenigstens Wicherly und Congreve hat er meiner Meinung nach weit hinter sich.

Leigh Hunt über Farquhar.

Er scheint in sehr beschränkten Verhältnissen aufgewachsen zu sein und diese Eindrücke habe er nie ganz überwinden können. Da er an ernsten Studien keinen Gefallen fand wurde er Schauspieler und trat zuerst als Othello auf, nicht ohne Beifall, obwohl seine Stimme zu schwach war. Aber schon im 18ten Jahre hatte er das Unglück, in einem Stück von Dryden einen Mitschauspieler lebensgefährlich zu verwunden, was ihn so alterierte daß er das Theater verließ. Der Schauspieler Wilks soll ihn mit nach London genommen und dort empfohlen haben, wodurch er seine Leutnantstelle bekam; auch soll er ihn zum Dichten im Interesse seiner Rollen veranlaßt haben. 1698 erschien love and a bottle in Drurylane und gefiel; ebendaselbst 1700 The constant couple. Die Charactere Lurewell, Standard und Clincher sollen aus dem Roman von Scarron entlehnt sein. Im selben Jahr scheint er mit seinem Regiment in Holland gewesen zu sein, woher seine Briefe. 1701 erschien Wildaire, 1702 seine Miscellanies, 1703 The inconstant, das weniger Glück machte. Um diese Zeit heirathete er und zwar eine Frau die sich fälschlich für reich ausgegeben hatte, was er ihr aber verzieh. 1705 The twin rivals, wurden von der Critik gelobt aber auf der Bühne kalt aufgenommen (!). 1707 The recruiting officer (worüber ich mich geteuscht habe; es scheint seine Krankheit hat ihn heruntergebracht). 1707 The beaux' stratagem, das Hunt für sein bestes hält. Schon vor dem leztern Stück trat er aus dem Militärdienst und zwar in vorgespiegelter Aussicht auf eine bessere Versorgung, die aber ausblieb, und diese bittre Teuschung scheine seinen Tod beschleunigt zu haben. Er hinterließ zwei Töchter ohne Mittel, die Witwe überlebte ihn lange. Hunt sagt, Farquhar sei unter den vier Prosa-Lustspieldichtern des vorigen Jahrhunderts (Wicherley, Congreve, Vanbrugh) weitaus der gelesenste und wir können das begreifen; was aber vollkommen unbegreiflich ist, ist das, daß die englische Critik über den hohen Werth und die folgenreiche That der Twin rivals absolut blind geblieben ist.

---

3. Vanbrugh.

Ausgabe von Leigh Hunt.

Einige nennen ihn Vanburgh, es scheint ein holländischer Namen zu sein, sein Vater, von einer Architectenfamilie, sei von Gent eingewandert. Er soll 1666 geboren sein, der Ort wo unbekannt. Er war Architect und Lustspieldichter, eine seltene Combinazion, die seit Michel Angelo selten wieder vorgekommen ist, lebte einige Jahre in Frankreich, wurde dann in England Soldat und captain; um 1695 dagegen bekleidete er eine Civilstelle und schrieb sein erstes Stück The relapse für Durylane, zu welchem er den Hauptcharacter aus Cibber's Love's last shift entlehnt haben soll. Es machte Glück. Ein Jahr später wurde The provoked wife aufgeführt, das ebenfalls gefiel. Nicht aber der Aesop in zwei Theilen, der dem Französischen des Boursault nachgebildet und ein moralisierendes Stück ist. 1702 kam The false friend nach einem spanischen Intrikenstück; zu dieser Zeit erwarb er sich Ruhm als Baumeister. Er unternahm und baute sogar ein Aczientheater in London, wo jezt das Opernhaus stehe, das aber zu groß für das Schauspiel ausfiel; dafür schrieb er The confederacy, sodann nach Moliere's Dépit amoureux The mistake und noch eine Farse nach D'Ancourt The country house. Unvollendet hinterließ er A journey to London, welches nachher Cibber für die Bühne umgearbeitet und mit einem Schluß versehen hat, welche Bearbeitung wir früher (in XIII, 14) besprochen haben. Vanbrugh baute noch mehrere größere Bauten z. B. das Marlborough'sche Schloß in Blenheim. 1710, 45 Jahre alt, heirathete er eine junge Frau und scheint mit ihr glücklich gelebt zu haben, starb aber 1726, im sechzigsten Jahr an einer Halsentzündung. Er wird als sehr gutmüthig und eifriger Anhänger der Whigpartei genannt. Hunt sagt, seine Posie sei ein Mittelding von Flämisch und Französisch, und habe gar nichts sentimentales. Hazlitt urtheilt, Vanbrugh habe mehr innere Aehnlichkeit mit Moliere als Wycherley, der diesen mit Absicht nachahmte. Meine Meinung ist, daß dieser Dichter den entschiedensten Dilettantencharacter behauptet, wie es schon durch seine Doppelbeschäftigung als Architect sich denken läßt. Denn ein Engländer, der den festen Vorsatz faßt im blank verse zu schreiben, und gleichwohl mit dieser Form niemals zurecht kommt, ist ein Phänomen und einzig in seiner Art. Auch ist

sein erster Anlauf das beste, weiterhin geht er auf Nachahmung aus und seine lezte unvollendete Arbeit ist die schwächste. Das deutet auf kein gründliches echtes Talent.

1) The relapse, or The virtue in danger, comedy. Spielt theils in London theils auf dem Land. Nach dem Prolog wurde das Stück in sechs Wochen geschrieben. Eine Nachahmung dieses Stückes von Sheridan haben wir oben VIII, 4 besprochen.

Die erste Scene stellt ein glückliches Ehpaar auf dem Lande vor, doch haben sie eine Reise in die Stadt vor und die Frau fürchtet, der Mann möchte in seine frühere Trinkgesellschaft gerathen. Seltsam ist diese erste Scene deutlich auf den blank verse angelegt, aber der Dichter hält in der Form nicht aus, es kommen halbe Verse, dann wieder einzelne Zeilen die in gar keinen Vers passen, so daß er sichtlich verzweifelt sich flott zu erhalten und von der nächsten Scene an reine Prosa schreibt, was zum Eingang keinen vortheilhaften Eindruck macht. In der zweiten Scene sehen wir einen jüngern Bruder nebst Diener aus dem Ausland in London ankommen, natürlich mit dem lezten Pfennig Gelds in der Tasche. In der dritten Scene ist dessen älterer Bruder, der als vollendeter Geck gezeichnet ist, eben heute Lord geworden, sizt beim Levee unter Toilettekünstlern und läßt den armen Bruder schnöd ablaufen. Ein Gauner schlägt diesem vor, er soll sich bei der reichen Braut des Bruders, die diesen noch nicht gesehen, als der Lord einschleichen und sie erobern. Hier haben wir also wieder eine Variazion der Twin rivals und da diß Stück 1695, das andre 1702 herauskam, so könnte es in der That der Embryo des Farquharstücks heißen. Der zweite Act aber fällt in den Molierischen Styl; das Ehpaar in ihrer Stadtwohnung mit einer schönen Anverwandten-Witwe; jener neue Lord-Geck tritt dazwischen, spielt ganz den Molierischen Marquis und bekommt von der Ehfrau eine Ohrfeige und vom Ehhern eine kleine Wunde; die junge Witwe aber bringt der Ehfrau die Stadtgrundsätze bei. Im dritten Act macht der jüngere Bruder noch einen Versuch auf das Herz des ältern, der gänzlich mißlingt, so daß nun sein Gewissen jener Braut gegenüber einschläft. Dann kommt der in die schöne Verwandte verliebte Ehmann und spricht seine Leidenschaft wieder in halbem blank-verse-Monolog aus. Die junge Witwe kommt und die Liebe wird erklärt, aber Worthy, der frühere Liebhaber der

Dame, belauscht sie und gesteht ihr, er selbst sei jezt in die Hausfrau verliebt; sie wollen sich gegenseitig unterstützen. In der dritten Scene sind wir auf dem Landschloß von des Lords Braut. Wir lernen den alten Vater Landjunker als comische Caricatur, seine Tochter das Fräulein als ein Gänschen und ihre ordinäre Amme kennen, so daß die Intrike im schönsten Gang ist. Denn mit Act 4 ist das Fräulein alsbald zu einer plötzlichen heimlichen Heirath mit dem vermeintlichen Lord bereit und die Amme bringt sogleich den Pfarrer dazu. Dann bringt die Witwe die Ehfrau und ihren Liebhaber zusammen und läßt sich durch den Ehmann verführen. Diese Scene ist frecher als Congreve. Dann ist das andre Paar auf dem Landschloß getraut, da erscheint der ältere Bruder; der jüngere gibt ihn für einen Räuber aus und sie locken ihn in's Schloß, worauf ihn der Landjunker entwaffnet und examiniert. Aber ein Bekannter des Lords kommt aus der Nachbarschaft, die Betrüger entfliehen und die Miß wird noch einmal getraut. Act 5. Der jüngere Bruder beredet in London mit dem Gauner der Braut wieder habhaft zu werden; dann sucht die Witwe die Ehfrau vollends zu verführen; in der dritten Scene werden der Pfarrer und die Amme zum Zeugniß wider die Braut gewonnen. Dann hat sich die Ehfrau von der Untreue ihres Mannes überzeugt und hält einen pathetischen Jamben-Monolog; der Anbeter überrascht sie und fällt in das gleiche Pathos; die ganze Scene ist etwas nachlässig jambisch verfaßt, auch zum Theil unanständig, wiewohl der Liebhaber nicht durchdringt. Nun die Schlußscene; da die dumme Braut an dem Gecken von Lord keinen Geschmack findet, so ist sie leicht erobert und der jüngere Bruder braucht nur seine Zeugen vorzuführen, der Papa geht im Zorn ab und der ältere Bruder resigniert und epilogiert.

Der erste Fehler des Stücks ist, daß Haupt- und Nebenhandlung keinen innern Zusammenhang haben; sie sind sich nur architectonisch entgegengestellt, wie sich für unsern Baumeister schickt, aber nicht psychologisch. Inzwischen dieses Fehlers hat sich Shakspeare auch schuldig gemacht. Der zweite größere Fehler ist, daß die Nebenhandlung zu schwach und doch zu breit ausgeführt ist. Der Titel Relapse bezieht sich auf das Stück insofern es als Fortsetzung eines frühern gedacht und angelegt ist (es wird auf dem Titel The fool in fashion genannt);

der früher leichtsinnige und nun bekehrte Ehmann läßt sich noch einmal verführen, während der andre Liebhaber um seine Frau wirbt. Die beiden Männer sind gleich schlecht und die cokette Witwe nicht besser, alle drei in Congreve's Geiste gedacht, und die ganze Kreuzpartie wäre völlig seiner würdig, wenn nicht die Ehfrau noch halb widerstände; auf sie bezieht sich der zweite Titel Virtue in danger. So aber schließt diese Partie in Wahrheit ohne Schluß.

Viel besser ist die Haupthandlung. Wie der jüngere Bruder dem Lord die Braut wegfischt ist sehr frisch und mit picanten Zügen geschildert; der alte Baron, der Pfarrer und die Amme sind höchst individuell gezeichnet; ja es ist sehr möglich, daß diese Intrike auf Farquhar's Twin rivals einigen Einfluß gehabt hat. Allein da hier beide Brüder gleich gering, der eine ein Geck der andere ein Schuft und dazu die Braut eine völlige Gans ist, so konnte ein tragisches Pathos nirgends herausspringen. Farquhar hat also diß Thema seltsam einerseits durch die Menächmen, andrerseits damit bereichert, daß er dem schlechten Bruder einen edeln ältern Bruder und eine edle Geliebte gegenüberstellte und nur durch diese Veränderung waren dann die Werke von Voltaire und Schiller indiciert und möglich.

2) The provoked wife. Dieses Lustspiel ist sowohl in den Situazionen als in sämmtlichen Characteren so ordinär, so gemein und so gering, daß die Critik kein Motiv findet, woran sie irgend eine Bemerkung anzuknüpfen wüßte.

3) Aesop. 2 Theile.

Das französische Vorbild hat zu präcisem Dialog geführt und die äsopischen Fabeln sind zum Theil zierlich erzählt wie bei Lafontaine, aber der Vers ist doch nicht das Organ dieses Dichters und das Ganze hat keine Spur eines dramatischen Interesses.

4) The false friend, comedy. Spielt in Valencia und der Prolog rühmt es als ein moralisches Stück.

Das wirklich spanische Original und Vorbild für diese spanische Comödie ist mir nicht gegenwärtig; die Anlage mit den drei Liebhabern ist vollkommen architectonisch in Calderonischem Style gedacht, aber die Ausführung ist nicht in dessen chevalereskem Geiste; der Hauptcharacter Don John, der eigentlich der Don Juan der bekannten Fabel ist, ist hier ein treuloser Freund und durchaus unsittlicher Character und die

Catastrophe der Ermordung durch bloße Verwechslung in der Dunkelheit läßt sehr genau die Schule Wicherly's erkennen, ja erinnert bestimmt an die Catastrophe des Plain-dealer, nur ist es hier eine wirkliche Tragödie im spanischen Sinn geworden. Eine sittliche Versöhnung läßt sich aber durchaus nicht herausfinden, denn die an sich gerechte Bestrafung des Schurken bleibt bürgerlich betrachtet doch ein einfacher Mord und der Mörder kann sich damit nicht beruhigen. Auch spricht es der leichtsinnige Epilog aus, daß die Tugend der Heldin keineswegs auf fester Basis stehe. So schließt es aber mit lauter Dissonanzen.

5) The confederacy, comedy. Im Prolog, den er als armer Poet spricht, erinnert er an seine Verdienste als Baumeister und Dichter.

Diß Stück kann ein Fortschritt heißen; es ist ein wohl angelegtes und durchgeführtes Intrikenstück. Aber freilich die Sitten sind erschrecklich; es ist keine Spur irgend eines idealischen Characters im ganzen Stück; alles ist gleich nichtswürdig. Villeicht ist kein Engländer dem echt attischen Menandrischen Lustspiel so nahe gekommen wie dieser und das wäre um so merkwürdiger, wenn die Analogie eine ganz unbewußte wäre; denn die Wahrscheinlichkeit ist nicht groß, daß dieser Architect, der die Poesie offenbar als Dilettant treibt, sich mit dem Studium des Terenz und Plautus sollte abgegeben haben.

6) The mistake, comedy.

Eine etwas freie aber geistreiche Prosa-Uebersetzung von Moliere's Dépit amoureux.

7) The country-house, farce in 2 Acten, nach D'Ancourt.

Ein echtes und gutes französisches Vaudeville.

8) A journey to London, comedy. Unvollendet.

Die ersten Scenen, der Einzug der Landadelsfamilie in die Stadt sind vortrefflich und von Cibber später weiter ausgebeutet worden. Aber die Gegenhandlung der schlechten vornehmen Haushaltung ist schwach und das Stück verläuft sich zulezt im Sande. Die Schlußscenen scheinen in Altersschwäche hingeklekste Fragmente ohne wahren Zusammenhang zu sein; bei Cibber hat das Stück einen aber bloß moralisierenden Schluß bekommen.

4. Steele.

Drei seiner Stücke. London 1717.

Richard Steele, geboren zu Dublin 1671 oder 79, ging 1691 als Student nach Oxford, wurde Offizier, schrieb dann Lustspiele; 1702 The grief à la mode, welches Glück machte, 1704 The tender husband, das sehr gefiel; 1722 erschien The conscious lovers, ein Rührschauspiel, das für sein bestes Werk gehalten wird. Er schloß sich an Addison an und sie gaben verschiedene Zeitschriften gemeinschaftlich heraus, Spectator, Tatler, Guardian, Schriften, deren Haupttendenz die Aufklärung war. Er starb 1729. Es sind Conversazionsstücke, fast ganz in Prosa und spielen in London.

1) The funeral, or the grief à la mode. Spielt in Coventgarden.

Ein Lord liebt seine jüngere Frau und wird in einem Gichtanfall scheintodt, der Vertraute beredet ihn beim Wiedererwachen, sich zu verleugnen und todt sagen zu lassen, um so sich von der Untreue seines Weibes zu überzeugen. Sie hat einen Stiefsohn aus der Erbschaft verdrängt, beträgt sich jezt schamlos unter den Weibern der Stadt als scheintrauernde Witwe, und vernachlässigt darüber zwei junge Mädchen, die als Pupillen im Hause erzogen worden, auf das schmählichste, indem sie die eine geradezu verkuppelt, um sie aus dem Hause loszuwerden. Erst da gehen dem verliebten alten Herrn die Augen auf und das Weib wird schließlich verstoßen. Die Nebenhandlung bilden jene beiden Mädchen, mit deren einer der junge Lord ein Liebesverhältniß hat und sich vermählt, eh er in den Krieg abgeht. Da der Dichter diß Stück als Offizier schrieb, so hat er Localfiguren aus dem Leben eingeschoben, comische Recruten nebst einem pedantischen Wachtmeister u. s. w. Ein Hauptmoment ist der, wo der Sarg des alten Lords auf Veranstaltung der Witwe aus dem Hause geschafft werden soll, der dann von den Soldaten mit Gewalt zurückerobert wird, weil statt der Leiche die Geliebte des Offiziers im Sarg hinausgeschafft worden, um so entführt zu werden und das blühende Mädchen nun aus dem Sarg steigt. Das Ganze ist zwar nicht besonders sorgfältig gearbeitet, aber es hat lebendiges Bühnenspiel und so konnte es leicht den Beifall bei der Darstellung sich erringen.

2) The tender husband, or the accomplish'd fools.

In der Dedicazion an Addison sagt er, das Stück habe Glück gemacht und er sei stolz auf Addison's Freundschaft. Moralische Tendenz der Bühne wird urgiert.

Diß Stück ist etwas sorgfältiger ausgeführt als das vorige, aber auch die Reminiscenzen aus Moliere unverkennbar. Der Landjunker hat zwar local englisches Gepräge und wie er sich mit der präsumtiven Braut zankt und sie einig werden, daß sie beide einander durchaus nicht wollen, das ist ergötzlich ausgeführt. Das romantische Fräulein Braut und ihre Romanenwuth sind auch comisch genug geschildert, und ihr Liebhaber Clerimont, besonders in der Scene, wo er sie malt, ist sehr gut gehalten und lebendig ausgeführt, obgleich das Motiv aus Moliere's Sicilien entlehnt ist. Dagegen der ältere Ehmann Clerimont, der seine leichtsinnige Frau selbst auf die Probe stellt, diese Frau und besonders der vermeinte Liebhaber, der eine verkleidete Mätresse des Ehmanns ist, und daß diese Person schließlich dem Landjunker angehängt wird, das alles ist so liederlich und unsittlich wie möglich gedacht und wäre auf einer deutschen Bühne eine Unmöglichkeit. Endlich ist die gegen den Schluß eingeschobene Abrechnung mit dem alten Gubbin, und besonders seine Gegenrechnung mit dem Plunder antiquierter Möbel, ein viel zu plumpes Plagiat aus Moliere's Avare und hat mit dem Organismus dieses Stücks gar keinen organischen Zusammenhang. Auch der Schluß oder die Auflösung des Stücks ist so abrupt ausgefallen, daß das Ganze fast zum comischen Ballett wird. Endlich findet auch der Titel des Lustspiels auf dieses Werk gar keine sichtbare concrete Anwendung.

3) The lying lover, or The ladies' friendship. Dritte Ausgabe.

In den einleitenden Stücken wird hier schon mit Bestimmtheit von moralischen Tendenzen, von Opposizion gegen die alte englische Bühne gesprochen, ja auf den christlichen Staat hingewiesen. Damit scheint der Dichter in eine neue Phase einzutreten.

Allein davon sagt er gar nichts, daß dieses Stück in seiner weitaus größeren Hälfte nur eine freie Uebersetzung ist, die sogar im Ganzen sehr mechanisch und stellenweise liederlich gemacht ist. Wahrscheinlich hat er nur Corneille's Menteur vor Augen gehabt, der ja bis hieher seinem Urbild, dem Americaner Alarcon, dem lezten großen

spanischen Dramatiker, in seinem Lustspiel La verdad sospechosa, ebenso sclavisch gefolgt ist; denn schwerlich las dieser Offizier damals spanisch. Aber mit dem vierten Act, wo es der Catastrophe zugeht, da macht er plötzlich eine selbständige Schwenkung. Wie der Rival im Duell scheinbar erstochen wird und die Scene sich darauf in das New-gate-Gefängniß verwandelt, da gibt uns der Dichter ein Localcostüm, das in der That nicht ohne Verdienst ist. Nur erinnern diese Scenen sehr auffallend an einige ähnliche Spitzbubenscenen bei Lope de Vega, so daß man abermals auf den Verdacht geräth, der Poet müsse dennoch spanisch gelesen haben. Schlimmer ist aber das weitere; das von vorn herein toll angelegte Lustspiel, fällt hier plötzlich in larmoyantes moralisierendes Pathos und sogar brockenweis aber ganz lächerlich und regellos in den Shakspearischen blank verse, der den Dichtern dieser Zeit wie eine zurückgetretene Krankheit in den Gliedern steckt und die Bühne wieder zurückerobern möchte. So läuft es in nicht organisch motivierten und zum Theil ekelhaften Rührungspartieen einem ganz moralisierenden Ende zu; der von vorn herein so energisch angelegte Lügner hat hier seine Hauptpassion wie es scheint total vergessen und wird am Schlusse sogar mit der Hand der zweiten Liebhaberin belohnt, während die erste zu ihrem frühern Liebhaber zurückkehrt. So ist aber dieses Ganze durchaus kein Ganzes.

Leider ist mir dasjenige von Steele's Stücken nicht zur Hand, das von der Critik für sein bestes erklärt worden ist. Es soll ganz dem rührenden Fach angehören und auf dieses bezieht sich wohl der einzige Ausspruch, den Schlegel über diesen Dichter gethan hat, nämlich der Dramatiker spreche ganz und gar in den Phrasen des Addisonischen Spectator.

5. Lillo.

Dramatik works, Ausgabe von Thomas Davies. 2 Bände, London 1810.

Wir haben jezt einige Tragiker dieser Periode zu nennen.

George Lillo ist geboren 1693 in der Nähe von London; er war Juwelier und wie Vanbrugh ein Dilettant in der Poesie, doch ohne Zweifel weniger gebildet als dieser. 1731 wurde sein Country Burial gespielt und gedruckt, veranlaßt durch die damals beliebte

Beggar's Opera und fand mäßigen Beifall. 1731 kam sein George Barnwell, nach einer Volksballade, der bekannte Kaufmann von London, das großes Glück auf der Bühne machte. Vier Jahre später, 1734, erschien sein Christian Hero mit schwachem Erfolg; 1736—7 The fatal curiosity, wozu Fielding, damals Theaterdirector, den Prolog schrieb; diß Stück soll den verdienten Beifall nicht gefunden haben. 1738 seine Marina nach Shakspeare's Pericles. Er starb 1739, sieben und vierzig Jahr alt und hinterließ das 1740 publicierte Trauerspiel Elmerick, welches großen Beifall fand, außerdem ein Gelegenheitsgedicht Britania and Batavia, und endlich das unvollendete Trauerspiel Arden of Feversham, das schon vor 1736 geschrieben sein soll aber erst 1762 auf die Bühne kam. Ein Lustspiel The regulators ist verloren gegangen.

Lillo hat mit Vanbrugh auch das gemein, daß er von holländischer Abstammung war, sein Vater hatte als Juwelier eine Engländerin geheirathet. Es ist übrigens fälschlich behauptet worden, Lillo sei in Armuth gestorben; vielmehr hatte ihn sein Handwerk bereichert und er lebte sehr geordnet, wie es aus der Tendenz seiner Poesie zu vermuthen ist. Er gehörte zu einer Dissentergemeinde. Von Person war er kräftig gebaut, nicht groß, und einäugig.

Die einzelnen Stücke sind:

1) Silvia, or The country burial, opera. Prosa und Lieder wechseln.

Ein ziemlich ordinärer Operntext. Der liederliche Ritter ist eine Art Don Juan und verführt drei Weiber; die lezte widersteht noch, da wird sie am Schluß als die wahre Erbin seines Vermögens erfunden und er als ein Pächtersohn; sie heirathet ihn gleichwohl. Das originellste im Stück ist übrigens die Scene, wo die Bauerfrau, eine Säuferin, im Dorfkirchhof von der Gemeinde begraben wird, das Grab aber über Nacht offen bleibt und vom Gericht bewacht wird, worauf die Todtgeglaubte wieder aus dem Grabe steigt, was für eine Oper ein schauderhafter Effect genannt werden muß.

2) The London merchant, or the history of George Barnwell, tragedy, gespielt in Drurylane. Ganz Prosa.

Die dem Stück vorgedruckte Volksballade wird in die Mitte des 17ten Jahrhunderts gesetzt, dagegen nimmt der Dramatiker für sein

Stück die Periode der spanischen Armada unter Elisabeth als Zeit der Handlung an.

Dieses Schauspiel hat mit dem alten englischen Theater freilich keinen Zusammenhang mehr. Es gibt sich vom ersten Wort an für gar nichts andres als ein moralisches Problem und ein freies Spiel geistiger Kräfte kommt dabei gar nicht in Bewegung. Es ist darum auch keine dramatische Kunst sichtbar und die Charactere sind nicht psychologisch entwickelt. Der Hauptcharacter moralisiert selbst sowohl vor als nach seiner schändlichen Mordthat und die Verführerin ist eine Puppe ohne ein menschlich erregbares Herz. Man könnte das Stück als das starre Gesetz und die Verkörperung des Puritanismus bezeichnen, sofern es die Sühne für die früheren Sünden des altenglischen Theaters über sich genommen hätte. Solche Dinge pflegen sonst eher der wirklichen Poesie vorauszugehen und dieses Stück hat in der That einige Verwandtschaft mit den Criminalstücken des Herzogs Julius von Braunschweig; auch die französischen Melodrame haben häufig einen ähnlichen Zuschnitt.

Die Tendenz spricht sich am klarsten in den Schlußworten des Verbrechers vor seiner Hinrichtung aus: Ich fühle mich überglücklich in dem Bewußtsein, daß ihr, Zuschauer, durch mein schauderhaftes Beispiel abgehalten werdet, ein ähnliches Verbrechen zu begehen. Diß ist also die bekannte Criminal-Abschreckungstheorie. Da das Stück in der That nur diesen einzigen Gedanken ausspricht, so befinden wir uns hier nicht mehr auf dem Boden der englischen poetischen Synthesis, sondern viel näher der deutschen theoretischen Analyse. Da aber der Dichter noch ganz speciell ausspricht, das Stück werde vor das Publicum gestellt, um die jungen Kaufmannslehrlinge vor den gefährlichen Grisetten zu warnen, so scheint das Publicum die moralische Leczion auch ganz in diesem practischen und prosaischen Sinne verstanden zu haben und es applaudierte der gutgemeinten Absicht des ehrlichen Mannes.

3) The christian hero, tragedy, gespielt in Drurylane, aber mit wenig Beifall.

Es scheint, der große Succeß des vorigen Werkes habe den Dichter zu kühneren Aussichten begeistert und er wollte seine bürgerliche Phantasie bis ins heroische Pathos hinaufschrauben. Das Pathos,

das ihn beseelt, ist aber schon im Titel dieses Stückes ausgesprochen; es soll dißmal der christliche Glauben im Kampf mit dem Islam verherrlicht werden, gewissermaßen ein Thema, das mit Calderon's standhaftem Prinzen verwandt ist, nur ist es nicht tragisch. So hat er sich denn auch für seine folgenden Stücke aus der Prosa zum blank verse erhoben, den er mit seltner Ausnahme ziemlich wohl scandiert. Wir werden in das XV. Jahrh. versetzt und der Held ist der bekannte Scanderbeg oder Georg Castriota, König von Epirus und Albanien, der sich wunderbarer Weise durch sein ganzes Leben gegen den übermächtigen türkischen Sultan Amurath zu behaupten wußte. Der Dichter hat dem Stück eine ausführliche historische Erzählung der Schicksale seines Helden vorausgeschickt. Die sogenannte Tragödie ist übrigens nichts als eine Art französischer tragédie in leidlichen Jamben, streift dann im Gehalt wieder in die spanische comedia mit Nothzucht und Weiberverkleidung. Da aber schließlich der Sultan an seinem Siege verzweifelnd stirbt und der Titelheld sogar heirathet und triumphiert, so kann von einem Trauerspiel weit und breit keine Rede sein. Es ist die reine historisch-politische Comödie, allerdings gut gemeint und wie der Epilog hervorhebt ohne alle ribaldry und so vom englischen Bühnenwesen gründlich abgewendet, aber von einem eigentlich dramatischen Werthe kann hier nicht die Rede sein.

4) Fatal curiosity, a true tragedy, gespielt in Haymarket, nur 3 Acte im blank verse.

Die vorausgehende Critik vergleicht das Stück unverständigerweise mit dem Sophocleischen Oedipus tyrannus. Es soll eine tragische Anecdote sein, die sich auf der Westküste von England zugetragen habe und darum a true tragedy, es ist aber vielmehr sicher combiniert und erfunden. Das Stück wird von Vielen als Lillo's beste Arbeit angesehen und in der That war dieser Stoff der beste Prüfstein seines Talents. Er verlegt die Scene nach Penryn in Cornwall, den Hauptcharacter spielte der Schauspieler Davies, der Herausgeber dieser Werke. Da der Prolog von Fielding an Shakspeare erinnert, so muß es sich jedem kundigen Leser von selbst aufdrängen, daß Shakspeare diesen Stoff für's Theater absolut nicht hätte brauchen können.

Es ist allerdings an diese unglückliche Arbeit viel mehr Aufwand von Talent verschwendet, als an den prosaischen Barnwell. Die Engländer sagen, die im ersten Act eingeschaltete Traumerzählung könne man als das Aequivalent des Sophocleischen Orakelspruchs betrachten. Das Stück zeigt von vornherein einige idyllische Lichtpuncte, die aber nur durch ihre Lebenswahrheit den weitern Verlauf um so gräßlicher erscheinen lassen. Der in dieser Tragödie ausgeführte Mord ist eigentlich die Parodie des Macbeth. Bei diesem tragischen Ehpaar ist der Mord der eigentliche Fluch, der sie dem Wahnsinn und tragischen Untergang entgegentreibt, aber der Gemordete ist doch kein einziger geliebter Sohn wie es hier verlangt wird. Diese bloß witzige Complicazion des Zufalls macht den Knoten der Handlung halbcomisch und ist eben darum die Parodie jeder Tragödie; diese Unnatur reicht hier noch viel weiter als in unserer Braut von Messina, und das Stück hat nur einen unleugbaren Vorzug. daß es rasch zu Ende läuft und im Ganzen kurz ist.

Shakspeare hätte vor diesem Stoff den tiefsten Abscheu empfunden, denn das ekelhafteste, was das Leben in der lezten Möglichkeit producieren könnte, als Stoff der Poesie auffassen, ist absolute Verkehrtheit, reine Barbarei und läßt sich der Gräßlichkeit etwa von Seneca's Thyestes vergleichen. Warum muß denn dieser Dichter, der nur das gemein idyllische zu fühlen und zu schildern fähig war, sich obstinieren, tragische Effecte zu erzwingen? Es beweist nur, daß diß mittelenglische Theater das Verständniß des Tragischen verloren hatte. So wenig Shakspeare den vergifteten Romeo bis zu Julia's Erwachen leben läßt, ebenso wenig konnte er eine so einfältige Fabel für die Bühne brauchen.

5) Marina, a play. Gespielt in Coventgarden.

Es ist ein Excerpt aus Shakspeare's Pericles in drei Acten; es sind aber eigentlich nur die beiden lezten Acte des shakspearischen Stücks und zwar im Ton nicht ungeschickt in die Breite ausgesponnen. Diese Brosamen Shakspeare's waren allerdings hinreichend, um so Lillo's erfreulichste Arbeit zu producieren, die man mit ungestörtem Genusse lesen kann. Den wahrhaften Standpunct für diese Arbeit spricht aber erst der Epilog aus; das Stück ist wie die Morgenröthe,

welche das Ende des finstern euglischen mittlern Theaters und die baldige Wiedererstehung des großen Dichters voraus verkündigt.

6) Britannia and Batavia, a masque. Eine Cantate.

7) Elmerick, or Justice triumphant, tragedy, gespielt in Drurylane.

Das Stück spielt in der ungarischen Hauptstadt Buda (Ofen) zur Zeit des Königs Andreas des II., der einen Kreuzzug nach Jerusalem unternommen. Diß wird in der That die gehaltvollste Arbeit von Lillo heißen müssen. Der Grundton und die Grundlage sind unverkennbar aus Shakspeare's Measure for measure entlehnt. Zugleich scheint aber der Dichter den Calderon kennen gelernt und studiert zu haben, ja die fanatischsten seiner Arbeiten haben diese Tragik im Engländer erzeugt, die aber nun natürlich das Vorbild wieder weit überbietet. Die Nothzucht und das blutige Gericht sind in der That in Calderon's Geiste gedacht, aber überboten ist er durch die sociale Stellung der Personen. Ueber die Majestät wagt der feudalistisch-ritterliche Calderon keinen Richterspruch dieser Art zu fällen; er hätte darum ein solches Weib nicht auf die Bühne stellen können. Daß dieser blutigen Geschichte ein historischer Zug zum Anstoß diente, ist wohl kaum zu glauben; villeicht hat ein italienischer Novellist etwas dieser Art ersonnen, vjlleicht hat auch Lillo selbst es so combiniert, denn wenn man den Calderonischen Schuldheiß von Zalamea, den Arzt seiner Ehre und einige ähnliche Stücke zusammengießt, so möchte sich daraus wohl eine Quintessenz blutigster Motive in diesem Genre abstrahieren lassen. Aber ein Dichtergeist wie Shakspeare würde auch hier das Jdeal und darum die Poesie vermissen, und wenn es in der Ausführung höher steht, so hat es doch den Grundfehler mit Barnwell und der Fatal curiosity gemein.

8) Arden of Feversham, historical tragedy, in Drurylane.

Nach des Dichters Tode von John Hoadley vollendet. Das ältre Stück, das dem Shakspeare zugeschrieben worden und das diesem zu Grunde liegt, haben wir oben (VI, 16) besprochen. Es ist wieder ganz im blank verse, doch mit Ausnahme zweier Banditen, welche wie Shakspeare's Iago ihre beharrliche Prosa festhalten.

Das alte Stück ist hier allerdings in eine feinere Form gebracht und viel psychologische Kunst an den undankbaren Stoff verschwendet,

allein schleppend bleibt es auch in dieser Fassung, und die ängstliche Porträtähnlichkeit der ganzen Mordgeschichte macht den fürchterlichsten realistischen Eindruck eines Criminalactenstücks. Es spricht wieder die Tendenz des Dichters, bloß durch Wahrheit der Schilderung das Laster zu geiseln, vollkommen und ganz ungemischt aus.

Lillo's Geist war in der niedern Sphäre seiner Bildung befangen und er wußte das stofflich wirkende bei seiner moralischen Tendenz nicht in die Reinheit der Idee der schönen Kunst zu erheben.

6. Rowe.

Works in 2 vol. London 1792.

In diesem Dichter haben wir den directen Gegensatz zu Lillo. Während dort einen ganz naturalistischen Dilettantismus mit moralischer Tendenz und darum volksthümlicher Wirkung haben wir hier den feingebildeten Schöngeist, der nach literarischen Vorbildern sich sein Ideal von Tragödie construiert und anstrebt, das aber ebenfalls dilettantisch sich schwer zur Gunst des Publicums durchschlägt und man kann sagen, nach fruchtlosen Mühen hat er erst am Schluß seiner Laufbahn einen wirklichen Effect und damit seine Lebensaufgabe erreicht. Er hat aber nur das Lebensalter Schiller's erreicht, mit dem er einige Analogie darbietet.

Sein Leben ist von Dr. Johnson geschrieben. Nicholas Rowe ist geboren zu Little Berkford in Berdfordshire 1673, wurde mit 16 Jahren Rechtsstudent in London, schrieb 1700 mit 25 seine Ambitious step-mother, das ziemliches Glück machte, worauf er sich ganz der Poesie ergab. 1702 schrieb er seinen Tamerlane, in welchem er seinen eignen König William verherrlichte, während alles gehässige der Fürstlichkeit dessen Gegner Bajazet d. h. Louis XIV. zugewälzt wurde. Das Stück machte wohl nur um dieser politischen Tendenz willen vieles Theateraufsehen und Rowe scheint es über die Maßen hoch angeschlagen zu haben. 1703 schrieb er The fair penitent nach einem Stück von Massinger, ein bürgerliches Trauerspiel, das sich lange auf dem Theater erhalten hat. Den Character des Lothario soll später Richardson in seinen Lovelace übersetzt haben. 1705 schrieb er das Lustspiel The biter, den einzigen Versuch der Art. 1706 den Ulysses, der fast ganz vergessen ist. 1708 The royal convert

aus der englischen Urgeschichte, das wenig Glück machte. Dieses Stück haben wir schon früher (unter IX, 12) besprochen. 1713 erschien seine Tragödie Jane Shore in shakspearischem Styl, was nicht ganz wahr sei, doch erhielt sich dieses Stück am längsten auf der Bühne. 1715 erschien sein leztes Stück Lady Jane Gray.

Rowe lebte als wohlhabender Mann und schrieb darum mit Behaglichkeit, ohne Geldinteresse. 1709 gab er eine neue Ausgabe des Shakspeare, den er nicht unglücklich emendierte, mit der bekannten Biographie des Dichters; Sakspeare wurde jezt wieder populär beim Publicum. Auch sein englischer Lucan wird geschäzt. Rowe war zweimal verheirathet und starb in seinem 45sten Jahre 1718.

1) The ambitious step-mother, tragedy. Im Prolog rühmt er die tragische Kraft Otway's als sein Vorbild.

Ein sterbender König von Persien und zwei Prinzen, die sich um den Thron reißen, der jüngere durch seine Mutter gegen den älteren behauptet, das alles ist ganz wie eine französische tragédie und man wundert sich, daß es wirklich blank verse und nicht Alexandriner sind, was man gelesen hat. Allein die Catastrophe geht aus der französischen convenance hinaus; eine verschmähte Liebhaberin, die sich selbst ersticht; dann eine Prinzessin, die, um der Nothzucht zu entgehen, den Verführer ermordet und wieder gemordet wird, endlich der ächte ältere Prinz ihr Liebhaber, der sich darüber auch ersticht, so daß nur der jüngere die rebellische Mama einzusperren braucht, das alles hat keine tragische Würde und wirkt nur durch gemachte unwahre sentimentale Effecte. Diß ist keine dramatische Kunst, sondern eine ganze Schülerarbeit und höchstens wohlklingende Verse.

2) Tamerlane, tragedy. Gespielt in Coventgarden und Drurylane.

Auch in diesem Stück kann ich durchaus keinen Fortschritt des Dichters anerkennen. Dieser stoisch-christlich-moralisierende Tamerlan ist, wenn er mit seinem historischen Urbild, dem grausamsten aller Eroberer, zusammengestellt wird, allzu lächerlich, und das Compliment, das damit dem englischen König gemacht werden soll (wie selbst die Dedicazion darauf anspielt) ist wahrhaft unbegreiflich. Ebenso langweilig ist der durch das ganze Stück wuthschnaubende und nichtsver-

mögende Untertyrann Bajazet, und nicht minder die beiden Prinzessinen, welche durch das ganze Stück hindurch nutzlos angebetet werden, sind entsetzlich langweilig. Die einzige Scene, wo der Derwisch den Tamerlan zuerst bekehren und dann erstechen will, hat eine leichte Spur von dramatischer Bewegung in sich. Und doch schließt dieses blutige Stück wieder mit einer comödienhaften Heirath ab. Mit solchen Producten war in der That nur die französische tragédie und durchaus nichts weiter erreicht.

3) The fair penitent, tragedy, in Drurylane und Coventgarden.

Es ist jedenfalls ein Fortschritt des Dichters, daß wir endlich das orientalische vage Costüm loswerden und jezt in's europäische Genua versetzt werden. Das Stück selbst ist aber kein andres als das schon von Massinger und Field bearbeitete vortreffliche Trauerspiel The fatal dowry, das wir bei Massinger (Nr. 7) besprochen haben; nur beginnt Rowe seine enger geschürzte Handlung erst mit dem dritten Act des ältern Stücks. Es hat unstreitig wenigstens den Vorzug vor jenem, daß es von Einer Hand und ganz im blank verse geschrieben ist. Daß er die Geschichte aus Burgund nach Genua verlegte ist gleichgiltig.

Nachdem der Dichter in seinen beiden ersten Stücken eigentlich bloß Verse, keine Charactere und keine Handlung geschaffen hatte, kam er villeicht durch Shakspeare's Vorbild auf die Entdeckung, daß der dramatische Dichter sich nicht damit abgeben sollte, eine Fabel erfinden zu wollen. Das haben die Griechen nur im spätern Lustspiel, auch die Spanier in ihren Intrikenstücken gethan, aber die englischen Classiker nicht. Er griff also nach dem erwähnten Stück von Massinger, das in der That einen hochtragischen Gehalt hat. Aber troß des Mangels der Einheit in der Behandlung jenes Stücks ist dasselbe doch unendlich energischer ausgefallen als dieses. Im Anfang ist zwar ein fester Plan erkennbar, aber nachher, wo die wirklich tragische Kraft erforderlich wurde, gebrach es dem Dichter an der Energie des Wollens und er hat schwächlich motiviert und oft unglücklich ausgeführt. So konnte das Stück sichtbarlich nur durch den tragischen Gehalt des Stoffs, keineswegs durch die mangelhafte Form, die ihm Rowe aufgedrückt hat, auf der Bühne seinen Effect erreichen.

Mit Shakspearischer Kunst verglichen wäre freilich schon dieser Stoff völlig ungenügend für eine ideelle Lösung des Knotens. So ist denn auch der Hauptcharacter des schuldigen Weibes hier von Anfang an ohne Würde behandelt und dieser Verführer ist in der That die allergemeinste und alltäglichste Natur; aber auch der unglückliche Ehmann ist schwächlich gehalten; sein militärischer Freund aber hat lange nicht die soldatische Kraft, und noch viel weniger der ehrenhafte Vater die richterliche hohe Energie, die diese Figuren bei Massinger so erschütternd vor uns hinstellen.

4) The biter, Lustspiel in 3 Acten, spielt zu Croydon bei London.

Der Titel ist ein Modewort der Zeit und scheint einen übermüthigen Spötter, auch Betrüger zu bezeichnen. Der erste Act ist deutliche Nachahmung von Ben Jonson's Bartholomew-Fair. Im zweiten Act ist die Figur des englischen Kaufmanns, der sich auf chinesischen Fuß eingerichtet hat, wahrhaft genial ausgeführt, und beweist uns abermals, daß die englischen Dichter im Durchschnitt und von Natur mehr auf das comische als auf das tragische Gebiet angewiesen sind, denn etwas dieser Art könnte bei uns ein Tragiker sicher nicht machen. Das Stück stockt aber bald und hat im Ganzen einen viel zu nüchternen Ausgang als daß es ein englisches Publicum in guter Laune zu entlassen vermocht hätte.

5) Ulysses, tragedy.

Haben wir bis hieher unzweifelhaft bloß Dilettantenarbeit gehabt, so könnte man sich freuen, daß der Dichter endlich den genialen Gedanken erfaßt, die Odyssee auf's Theater zu stellen. Wie aber? Im Sinne der Griechen konnte diß nur in der Form des Satyrspieles bewerkstelligt werden und dem Euripides wäre es ein vortreffliches Thema für ein romantisches Schauspiel gewesen, in der Art wie etwa seine Alceste gearbeitet ist. Aber nun hat die unglückliche französische tragédie und villeicht Fenelon unsern Dichter verführt, einen verliebten Telemach in das Stück hereinzuschieben. Dazu kommt noch der in die Penelope (deren Mann seit 20 Jahren abwesend ist!) kindisch verliebte Eurymachus! Aber das allerschlimmste und das alles verdirbt ist, daß der von Anfang auf der Bühne anwesende Ulyß viel zu viel mit Penelope geschwatzt hat, als daß die plötzliche Enthüllung noch irgend einen bedeutenden Eindruck auf sie machen könnte, womit

das Ganze dem Stoff inwohnende Pathos über Bord geworfen ist. Und nun vollends der auf die nachgebende Penelope eifersüchtige Ulyß ist der Gipfel der Abgeschmacktheit, warum muß denn das Incognito auf diese alberne Spitze getrieben werden? Und dann, nachdem Ulyß abgegangen um sich umzukleiden, ist die Göttin Pallas im Moment bereit als dea ex machina in den Wolken zu erscheinen! Der vierte Act ist vollends unleidlich in die Breite gezogen durch die zögernde Enthüllung des Helden. Da muß Telemach den mit Gewalt zu seiner Mutter eindringenden Vater seiner Geliebten erstechen und so haben wir die volle Cid's-Tragödie dieses romantischen Liebhabers, die nur damit wieder gehoben ist, daß diese Tochter entsagend abgeht und der verlassene Liebhaber winselt. Nur in diesem Sinn ist das Stück eine Tragödie, während doch Ulysses in alle seine Gewalt restauriert wird, und das Stück, ohne jenen krankhaften Auswuchs und rein nach der homerischen Quelle behandelt, ein vortreffliches Satyrspiel, d. h. eine vortreffliche historische Comödie hätte werden können.

6) The royal convert.

Ueber dieses Stück hab' ich meine Meinung früher ausgesprochen.

7) Jane Shore, tragedy, in allen drei Theatern der Hauptstadt (auch Haymarket) aufgeführt.

Er sagt auf dem Titel, er wolle den Shakspearestyl nachahmen und in der That ist das Werk besser als alle seine früheren; Shakspeare's Styl hat er zum Theil vortrefflich getroffen, nicht aber läßt sich das Gleiche von den Characteren und von der Totalwirkung der Handlung sagen. Den Herzog Gloster post Shakspeare noch einmal auf die Bühne zu stellen, das war fürwahr ein kühnes Wagstück; die Scenen wo er auftritt, thun ihre gute Wirkung, er verschwindet aber in der zweiten Hälfte mehr und mehr und zuletzt völlig. Das Welthistorische macht dem Anecdotenhaften, der isolierten Privatleidenschaft Platz. Der Gemahl Shore ist eine Reminiscenz von des Dichters Ulysses; wie dieser ist er von Anfang gegenwärtig ohne daß ihn die eigne Frau erkennt, was durch nichts motiviert und wahrscheinlich gemacht ist und beweist daß Rowe's Erfindungsgabe nicht mit Mitteln gesegnet war. Hastings ist ein ziemlich ordinärer Wüstling, der auch im Tod kaum tragische Würde gewinnt. Die übrigen Männer sind wenig ausgeführt. Der Hauptaccent fällt aber auf die beiden Frauen.

rollen. Alicia ist die heftige Sinnlichkeit und als solche wohl durchgeführt; Jane Shore dagegen ist von Anfang an ein halbes Räthsel; man begreift bei ihrer dargelegten hohen Sensibilität ihren vorausgegangenen großen Leichtsinn nicht (und dieser Punct könnte uns an die Schiller'sche Maria Stuart erinnern) und die Scene wo der wilde Hastings fast bis zur Nothzucht vorgeht, steht viel zu tief für eine shakspearische Motivierung. Erst da, wo das Unglück die früher verbundenen zwei Weiber in gleiches Elend geworfen hat, da nimmt das Stück einen Schwung von tragischer Gewalt an sich. Die beiden sich gegenüberstehenden Unglücklichen erinnern an die klagenden drei Weiber im Richard und stehen sich mit wahrhaft erschütterndem Pathos gegenüber. Aber in der Catastrophe spielt Shore eine zu sentimentale Liebhaberrolle, er wird schwachherzig weichlich, und wie endlich die Dulderin in rührender Weise ausgeathmet hat, da ist das angehängte fabula docet oder die moralische Warnung an's Publicum doch zu prosaisch. Hier fällt Rowe wieder mit seinem Widerspiel Lillo zusammen oder mit der Zeitbildung seines Jahrhunderts. Man begreift wohl, daß die tragischen Situazionen dieses Stücks sich auf dem Theater festhalten konnten, allein sein Hauptverdienst möchte doch das sein, daß es das englische Publicum wieder nach wahrhafter und echter Shakspeare-Poesie lüstern machte, und nachdem einmal diese Musterprobe durchgegangen war, da konnte Garrick es wagen, mit dem Heros selbst herauszurücken. So hat dieses Stück seine welthistorische Bedeutung darin, daß es das mittelenglische Theater oder das barbarische Mittelalter der englischen Schaubühne im wahrhaften Sinne des Worts beschlossen hat und die Morgenröthe wurde für den wiederauferstehenden Shakspeare-Tag.

8) Lady Jane Gray, tragedy. In Drurylane und Coventgarden.

Der Dichter will offenbar auf der eingeschlagenen Bahn der Shakspeare-Historie weiter schreiten. In der Vorrede sagt er, ein Freund Smith habe ihn auf den Stoff geführt, der nach seinem Tode einige Scenen dazu hinterlassen, wovon er eine benützte. Johanna Gray ist die Nichte Heinrich's VIII. und wurde als Kronprätendentin hingerichtet 1554 durch Heinrich's Tochter Maria, welche 1558 starb und das Reich der Elisabeth hinterließ. Das Stück beginnt ähnlich seiner Stepmother mit dem sterbenden König Edward.

Wir haben im vorigen Stück gesehen, daß der Dichter durch Situazionen die an shakspearische erinnern, auf der Bühne großen Effect gemacht hatte, und daß das Stück sich darum bis auf unsere Zeit in der Gunst des Publicums erhielt. Die Sache näher betrachtet muß man aber doch sagen, jene Situazionen waren eigentlich nicht auf organischem Wege herbeigeführt, waren nicht durch den Organismus des Werks motiviert, und wirkten darum auf das Publicum mehr stoffartig, als isolierte Partieen. Ich glaube, in seinem lezten Werk hat dieser Dichter ein höheres erreicht, er hat sich auf seine frühere Domäne des sentimentalen Schauspiels zurückbegeben, dißmal aber die Form viel reiner getroffen als früher. Das Stück schließt sich historisch hinter die shakspearischen englischen Historien und ist dieser Folge nicht unwürdig, obwohl wie gesagt in modernerem Styl gehalten. Während Rowe dort den Shakspeare nachklingen läßt, macht er hier den von Massinger indicierten Vorschritt zum Reflexionsschauspiel, ja dieses Stück ist ein merkwürdiger Vorläufer des bald hinter ihm in Deutschland aufgetretenen Schiller. Villeicht ist aber dieser Zusammenhang nicht so ganz zufällig wie es etwa scheinen möchte. Es ist bekannt, daß Wieland sich in jüngeren Jahren mit einer deutschen Bearbeitung des Rowe'schen Stückes beschäftigte; es ist gedruckt und der junge Schiller hat es höchst wahrscheinlich auch zu Gesicht bekommen; er kann einige Eindrücke davon in sich hinüber genommen haben. Das Freundespaar Guilford und Pembroke in unsrem Stück hat eine frappante Familienähnlichkeit mit Schillers Carlos und Posa, dieselbe Leidenschaftlichkeit und dieselbe Edelmuths- und Aufopferungsseligkeit, und dem Hauptcharacter der freilich zu passiv ist, als daß er eine gute Titelrolle abgeben könnte, ist von Haus aus einige Aehnlichkeit mit der untergehenden Maria Stuart angeboren. Diese Catastrophe aber, die für den Dramatiker eine sentimentale Klippe war, ist gleichwohl bei dem Engländer auf eine geniale Weise umschifft worden. Nur die ersten Acte leiden durch Passivität der Heldin, am Schluß dagegen hat der Dichter die historische Nachricht, Johanna sei im Kerker zugesetzt worden, sich zum Catholicismus zu bekehren, in die glückliche Wendung übersetzt, sie wäre begnadigt worden, wenn sie nachgegeben hätte. Dadurch wird ihr passiver Opfertod in die active Heldin umgedreht die aus freiem Entschluß in den Tod geht, sie fällt nun voll-

kommen in das Pathos der euripideischen Iphigenia und dadurch ist die gefährliche Klippe glücklich übersteuert. Ein weiterer Vorzug vor der Maria Stuart ist, daß hier die Hinrichtung mit ganz wenigen, durchaus der Situazion gemäßen Worten, abgemacht wird. Das unglückliche fabula docet an den Protestantismus ist dißmal glücklicherweise nur dem Epilog in den Mund gelegt.

Rowe hat das glückliche Schicksal gehabt, mit seinem besten Stück zu schließen und so wenigstens am Schluß gezeigt zu haben, was ihm als Ideal einer modernen Tragödie vorgeschwebt hatte.

Neuenglisches Theater.

Longfellow.

The spanish student. Dramatisches Gedicht.

Diese Dichtung des bekannten americanischen Lyrikers und Epikers habe ich gelegentlich durchgelesen; es macht gegen das englische Bühnenschauspiel einen seltsamen Abstich. Vor allem kehrt er zu einer kindlichen Einfachheit und Klarheit des Ausdrucks zurück, den kein englischer Dramatiker hat, es ist viel näher dem deutschen Schauspiel verwandt; ich las das Stück, ohne ein Wörterbuch zur Hand zu haben, was ich mir (der ich jezt 40 Jahre englisch lese) bei keinem englischen Schauspiel getraute. Das zweite, was in's Auge fällt, ist daß der Dichter die neuen Sprachen und wohl auch die Länder genau kennt; es kommt hier sehr viel spanisches vor, was vollkommen richtig orthographiert und accentuiert wird, während die Engländer in solchen Dingen die äußerste nonchalance zeigen. Mir scheint, der Dichter hat mit dem Eindruck der Cervantesschen Gitanilla (Preciosa) im Kopf sich die spanischen Localitäten (Madrid, Guadarrama, Segovia, Alhambra u. s. w.) angesehen und sich nun imaginiert, wie weit etwa diese Motive auch in heutigen spanischen Sitten noch als möglich sich darstellen möchten. So ist große Lebenswahrheit in das Bild gekommen und einzelne Partieen sind überraschend schön und

ergreifend. Ein eigentlich dramatischer Plan ist aber freilich nicht vorhanden und das Stück verläuft sich schließlich in völlig abrupte Romanzen-Effecte, so daß man überall den Lyriker erkennt. Das Gedicht hat in diesem Sinn einige Aehnlichkeit mit unsern Uhlandischen Schauspielen.

Die eigenthümliche Combinazion spanischen und englischen Geistes in diesem Schauspiel war allerdings nur einem Americaner möglich. Dürfte man aber auf dieses Experiment hin der dramatischen Kunst eine neue Phase in der neuen Welt prognosticieren?

Druckfehler.

S. 30 Z. 5 v. u. l. amphibrachisch.
— 34 — 3 statt den l. der.
— 89 — 1 l. rhetorische.
— 107 — 13 v. u. l. Wiedererstehung.
— 138 — 13 v. u. l. Advocat.
— 145 — 6 v. u. statt als l aus.
— 201 — 13 v. u. l. früher.
— 231 — 6 l. Amsterdammer.
— 234 — 8 l. squeamishly.

ergreifend. Ein eigentlich dramatischer P
vorhanden und das Stück verläuft sich i
Romanzen-Effecte, so daß man überall
Gedicht hat in diesem Sinn einige Aehnl
Schauspielen.

Die eigenthümliche Combinazion
in diesem Schauspiel war allerdings
Dürfte man aber auf dieses Erpe
eine neue Phase in der neuen We



Wir haben im vorigen Stück gesehen, daß der Dichter durch Situazionen die an shakspearische erinnern, auf der Bühne großen Effect gemacht hatte, und daß das Stück sich darum bis auf unsere Zeit in der Gunst des Publicums erhielt. Die Sache näher betrachtet muß man aber doch sagen, jene Situazionen waren eigentlich nicht auf organischem Wege herbeigeführt, waren nicht durch den Organismus des Werks motiviert, und wirkten darum auf das Publicum mehr stoffartig, als isolierte Partieen. Ich glaube, in seinem lezten Werk hat dieser Dichter ein höheres erreicht, er hat sich auf seine frühere Domäne des sentimentalen Schauspiels zurückbegeben, dißmal aber die Form viel reiner getroffen als früher. Das Stück schließt sich historisch hinter die shakspearischen englischen Historien und ist dieser Folge nicht unwürdig, obwohl wie gesagt in modernerem Styl gehalten. Während Rowe dort den Shakspeare nachklingen läßt, macht er hier den von Massinger indicierten Vorschritt zum Reflexionsschauspiel, ja dieses Stück ist ein merkwürdiger Vorläufer des bald hinter ihm in Deutschland aufgetretenen Schiller. Villeicht ist aber dieser Zusammenhang nicht so ganz zufällig wie es etwa scheinen möchte. Es ist bekannt, daß Wieland sich in jüngeren Jahren mit einer deutschen Bearbeitung des Rowe'schen Stückes beschäftigte; es ist gedruckt und der junge Schiller hat es höchst wahrscheinlich auch zu Gesicht bekommen; er kann einige Eindrücke davon in sich hinüber genommen haben. Das Freundespaar Guilford und Pembroke in unsrem Stück hat eine frappante Familienähnlichkeit mit Schillers Carlos und Posa, dieselbe Leidenschaftlichkeit und dieselbe Edelmuths- und Aufopferungsseligkeit, und dem Hauptcharacter der freilich zu passiv ist, als daß er eine gute Titelrolle abgeben könnte, ist von Haus aus einige Aehnlichkeit mit der untergehenden Maria Stuart angeboren. Diese Catastrophe aber, die für den Dramatiker eine sentimentale Klippe war, ist gleichwohl bei dem Engländer auf eine geniale Weise umschifft worden. Nur die ersten Acte leiden durch Passivität der Heldin, am Schluß dagegen hat der Dichter die historische Nachricht, Johanna sei im Kerker zugesetzt worden, sich zum Catholicismus zu bekehren, in die glückliche Wendung übersetzt, sie wäre begnadigt worden, wenn sie nachgegeben hätte. Dadurch wird ihr passiver Opfertod in die active Heldin umgedreht die aus freiem Entschluß in den Tod geht, sie fällt nun voll-

kommen in das Pathos der euripideischen Iphigenia und dadurch ist die gefährliche Klippe glücklich übersteuert. Ein weiterer Vorzug vor der Maria Stuart ist, daß hier die Hinrichtung mit ganz wenigen, durchaus der Situazion gemäßen Worten, abgemacht wird. Das unglückliche fabula docet an den Protestantismus ist dißmal glücklicherweise nur dem Epilog in den Mund gelegt.

Rowe hat das glückliche Schicksal gehabt, mit seinem besten Stück zu schließen und so wenigstens am Schluß gezeigt zu haben, was ihm als Ideal einer modernen Tragödie vorgeschwebt hatte.

Neuenglisches Theater.

Longfellow.

The spanish student. Dramatisches Gedicht.

Diese Dichtung des bekannten americanischen Lyrikers und Epikers habe ich gelegentlich durchgelesen; es macht gegen das englische Bühnenschauspiel einen seltsamen Abstich. Vor allem kehrt er zu einer kindlichen Einfachheit und Klarheit des Ausdrucks zurück, den kein englischer Dramatiker hat, es ist viel näher dem deutschen Schauspiel verwandt; ich las das Stück, ohne ein Wörterbuch zur Hand zu haben, was ich mir (der ich jezt 40 Jahre englisch lese) bei keinem englischen Schauspiel getraute. Das zweite, was in's Auge fällt, ist daß der Dichter die neuen Sprachen und wohl auch die Länder genau kennt; es kommt hier sehr viel spanisches vor, was vollkommen richtig orthographiert und accentuiert wird, während die Engländer in solchen Dingen die äußerste nonchalance zeigen. Mir scheint, der Dichter hat mit dem Eindruck der Cervantesschen Gitanilla (Preciosa) im Kopf sich die spanischen Localitäten (Madrid, Guadarrama, Segovia, Alhambra u. s. w.) angesehen und sich nun imaginiert, wie weit etwa diese Motive auch in heutigen spanischen Sitten noch als möglich sich darstellen möchten. So ist große Lebenswahrheit in das Bild gekommen und einzelne Partieen sind überraschend schön und

ergreifend. Ein eigentlich dramatischer Plan ist aber freilich nicht vorhanden und das Stück verläuft sich schließlich in völlig abrupte Romanzen-Effecte, so daß man überall den Lyriker erkennt. Das Gedicht hat in diesem Sinn einige Aehnlichkeit mit unsern Uhlandischen Schauspielen.

Die eigenthümliche Combinazion spanischen und englischen Geistes in diesem Schauspiel war allerdings nur einem Americaner möglich. Dürfte man aber auf dieses Experiment hin der dramatischen Kunst eine neue Phase in der neuen Welt prognosticieren?

Druckfehler.

S. 30 Z. 5 v. u. l. amphibrachisch.
— 34 — 3 statt den l. der.
— 89 — 1 l. rhetorische.
— 107 — 13 v. u. l. Wiedererstehung.
— 138 — 13 v. u. l. Advocat.
— 145 — 6 v. u. statt als l aus.
— 201 — 13 v. u. l. früher.
— 231 — 6 l. Amsterdammer.
— 234 — 8 l. squeamishly.

